This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

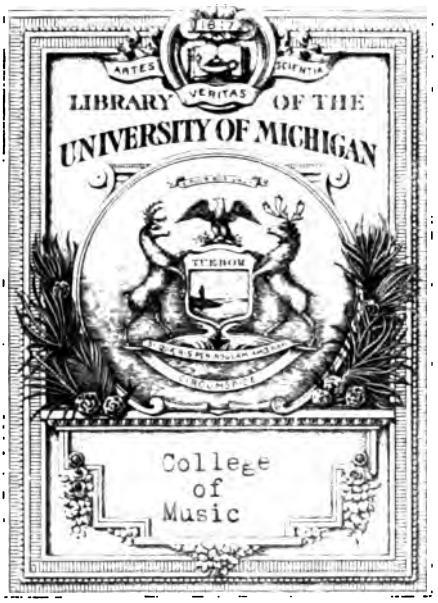
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

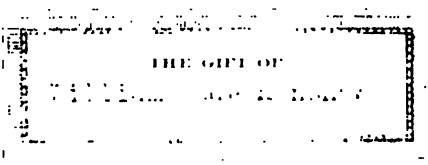
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

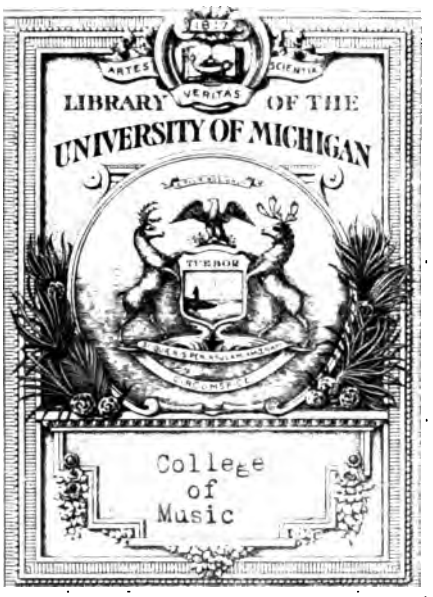
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

41,417


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
College
of
Music


THE GIFT OF


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
College
of
Music

THE GIFT OF

W. A. Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Supplement.

Revisionsbericht.

ATTENTION PATRON:

This volume is too fragile for any future repair.
Please handle with great care.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1889.

STOLBERG

INHALT.

Serien.	Werke.	Revisoren.
	1.	
I, II, III u. XXIV Nr. 1, 28 u. 29).	Messen. — Litaneien und Vespern. — Kleinere geistliche Gesangswerke. — Requiem und Fragment-Messen.	Johannes Brahms, Franz Espagne, Ludwig von Köchel, Gustav Nottebohm, Philipp Spitta, Paul Graf Waldersee.
	2.	
IV.	Cantaten und Oratorien.	Ph. Spitta.
	3.	
V (u. XXIV Nr. 10a, 37 u. 38).	Opern und Balletmusiken.	Julius Rietz, P. Gr. Waldersee, Victor Wilder, Franz Wüllner.
	4.	
VI.	Arien, Duette, Terzette, Quartette mit Orchesterbegleitung.	G. Nottebohm, P. Gr. Waldersee.
	5.	
VII.	Lieder und Gesänge mit Pianofortebegleitung und Canons.	G. Nottebohm.
	6.	
VIII.	Symphonien.	G. Nottebohm, C. Reinecke, P. Gr. Waldersee.
	7.	
IX, X, XI.	Cassationen, Serenaden und Divertimente für Orchester. — Märsche und kleinere Stücke für Orchester (auch für Harmonika u. Orgelwalze). — Tänze für Orchester.	G. Nottebohm.
	8.	
XII.	Concerte für ein Saiten- oder Blasinstrument und Orchester.	Ernst Rudorff.
	9.	
XIII—XXII.	Streichquintette. — Streichquartette. — Streichduos und Streichtrios. — Für ein, zwei oder drei Claviere u. Orch. — Clavier-Quintette, -Quartette, -Trios. — Sonaten und Variationen für Clavier u. Violine. — Für Clavier zu 4 Händen (u. für 2 Claviere). — Sonaten und Phantasien für Clavier. — Variationen f. Clavier. — Kleinere Stücke für Clavier.	Otto Goldschmidt, Joseph Joachim, C. Reinecke, E. Rudorff, P. Gr. Waldersee.
	10.	
XXIII.	Sonaten für mehrere Instrumente mit Orgel.	Ph. Spitta.
	11.	
XXIV.	Wieder aufgefundene, unbeglaubigte u. einzelne unvollendete Werke.	J. Brahms, J. Joachim, G. Nottebohm, C. Reinecke, E. Rudorff, Ph. Spitta, P. Gr. Waldersee, V. Wilder.

Gift 1-15-29
Wm Wade Hinshaw
7-21-28
17649

X 13958

MOZART'S WERKE.

Revisionsbericht.

Messen. — Litaneien und Vespern. — Kleinere geistliche Gesangwerke. — Requiem und Fragment-Messen.

Allgemeine Bemerkungen.

Es redigirten:

Serie I, Nr. 1 bis 5 und 8 bis 12 Fr. Espagne, Nr. 6 und 13 bis 15 G. Nottebohm, Nr. 7 L. von Köchel;

Serie II, Nr. 1, 2, 4, 6 und 7 G. Nottebohm, Nr. 3 P. Graf Waldersee, Nr. 5 L. von Köchel;

Serie III G. Nottebohm;

Serie XXIV, Nr. 1 J. Brahms, Nr. 28 und 29 Ph. Spitta.

Fr. Espagne erlebte die Herausgabe der Messen Nr. 8 bis 12 nicht, die Schlussrevision für denselben übernahm G. Nottebohm.

Die Revisionsberichte wurden von den oben angegebenen Herausgebern verfasst; die Druckfertigstellung der Berichte, so weit sie Fr. Espagne und G. Nottebohm betreffen, geschah nach den hinterlassenen Papieren der Genannten durch P. Graf Waldersee.

Nr. 1. Missa brevis für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 49.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit dem Titel »Missa brevis« und der Überschrift: »di Wolfgang Mozart 1768 in Wien«.

Bemerkungen:

Als Schreibfehler wurden erkannt und geändert:

Seite 6, Takt 4, drittes Achtel der Viola: $\overline{g}$ statt $\overline{f}$.

Seite 20, Takt 7, drittes Viertel des Alt: *gis* statt *a*; vergleiche die Führung der II. Violine.

Ferner:

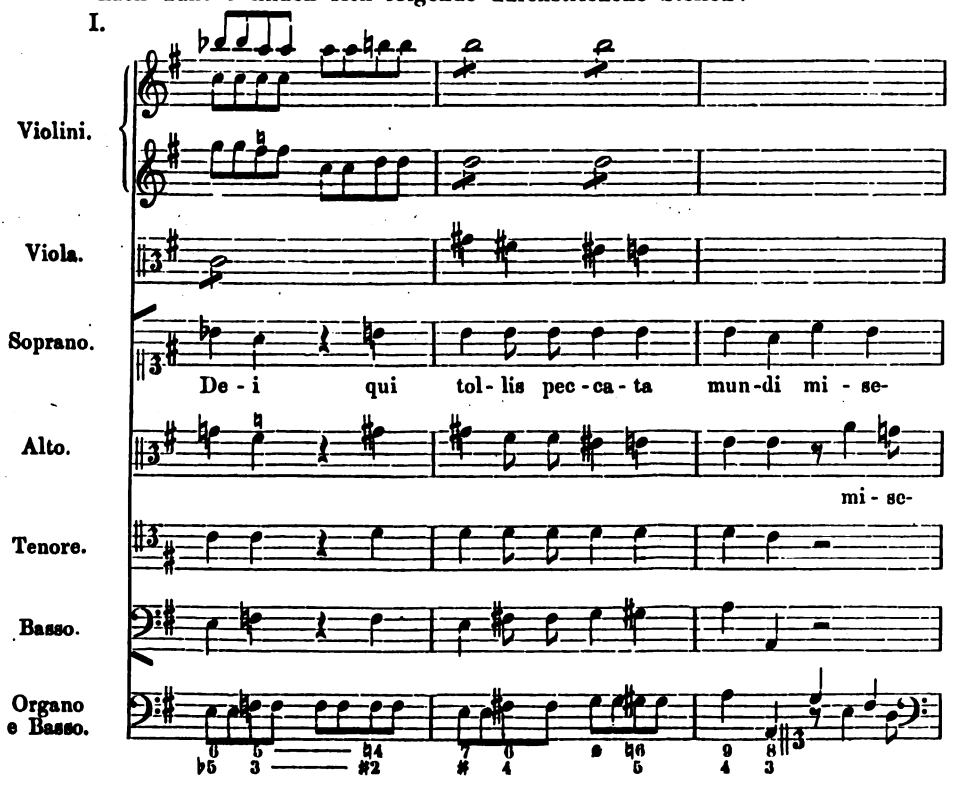
Seite 9, System 2, Takt 1 sind die ersten 5 Achtel in allen Stimmen durchstrichen, ohne dass für sie ein Ersatz gegeben wäre, sie mussten desshalb selbstverständlich beibehalten werden.

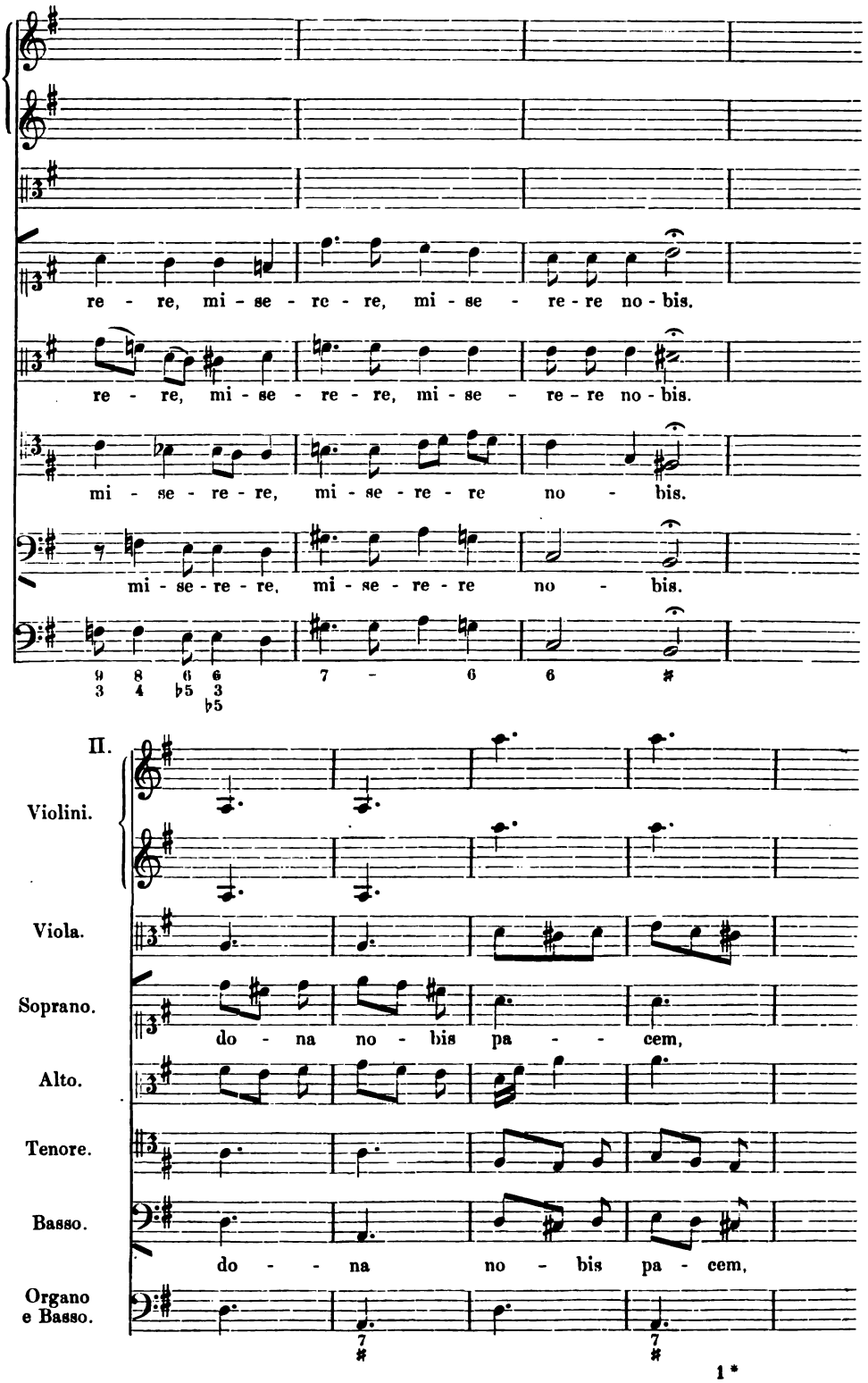
Seite 30, System 2, Takt 2 Bass und Orgel ; analog ähnlichen vorhergehenden Stellen wurden die 4 ersten Achtel fortgelassen.

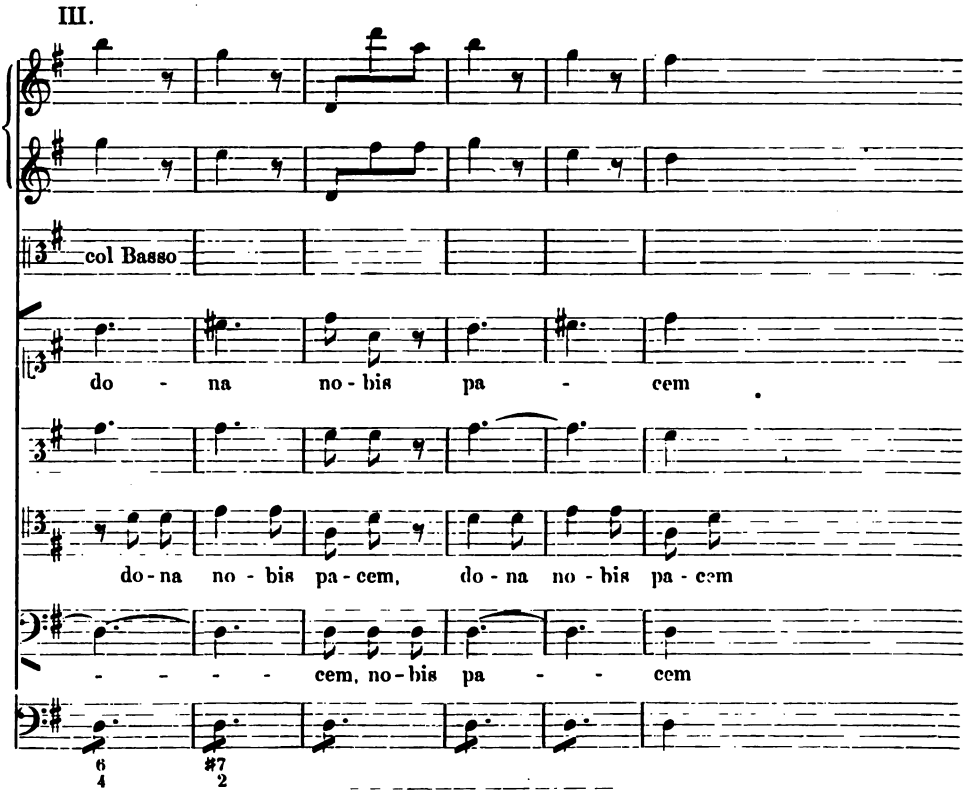
Seite 18, System 2, Takt 3 die Oktavenparallelen vom fünften zum sechsten Achtel zwischen der II. Violine und dem Basse sind handschriftlich.

Seite 30, System 2, nach Takt 3, Seite 31, nach Takt 8 und Seite 31, System 2, nach Takt 6 finden sich folgende durchstrichene Stellen:

I.




re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.
re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.
mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.
mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.
II.
Violini.
Viola.
Soprano.
do - na no - bis pa - - cem,
Alto.
Tenore.
Basso.
do - - na no - bis pa - cem,
Organo e Basso.



Nr. 2. Missa brevis für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 65.

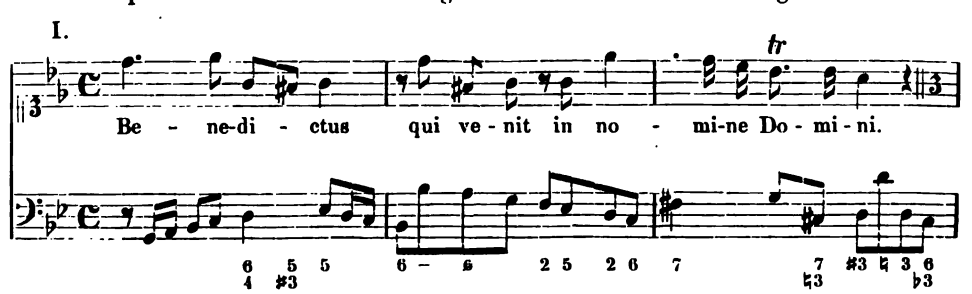
Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit dem Titel »Missa brevis« und der Überschrift: »di Wolfgango Mozart Salzbourg den 14 Jener 1769«.

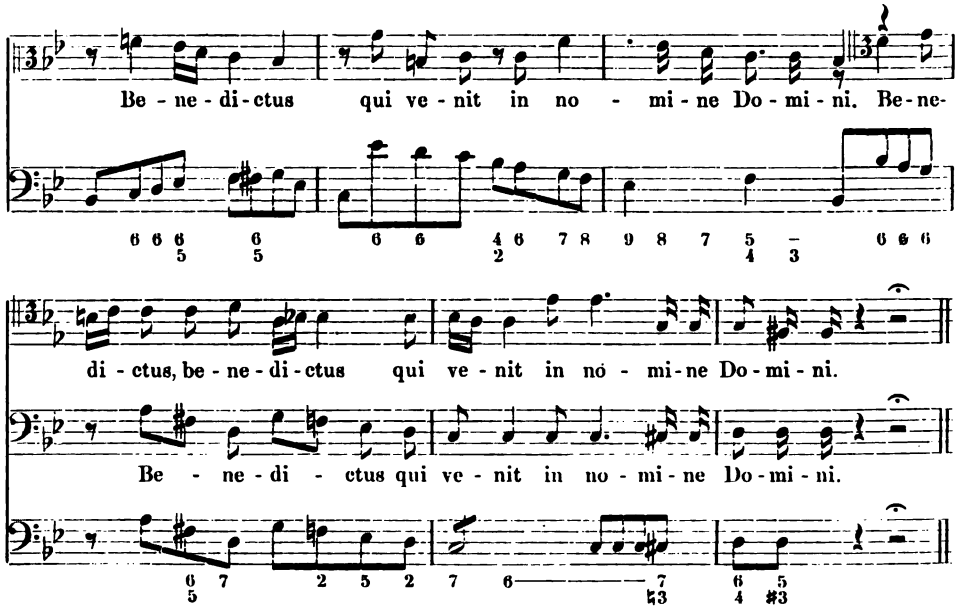
Bemerkungen:

Seite 1 (33), Takt 7 und
Seite 2 (34), System 2, Takt 4 } das ♯ vor der zweiten Note des Sopran ist Zusatz.

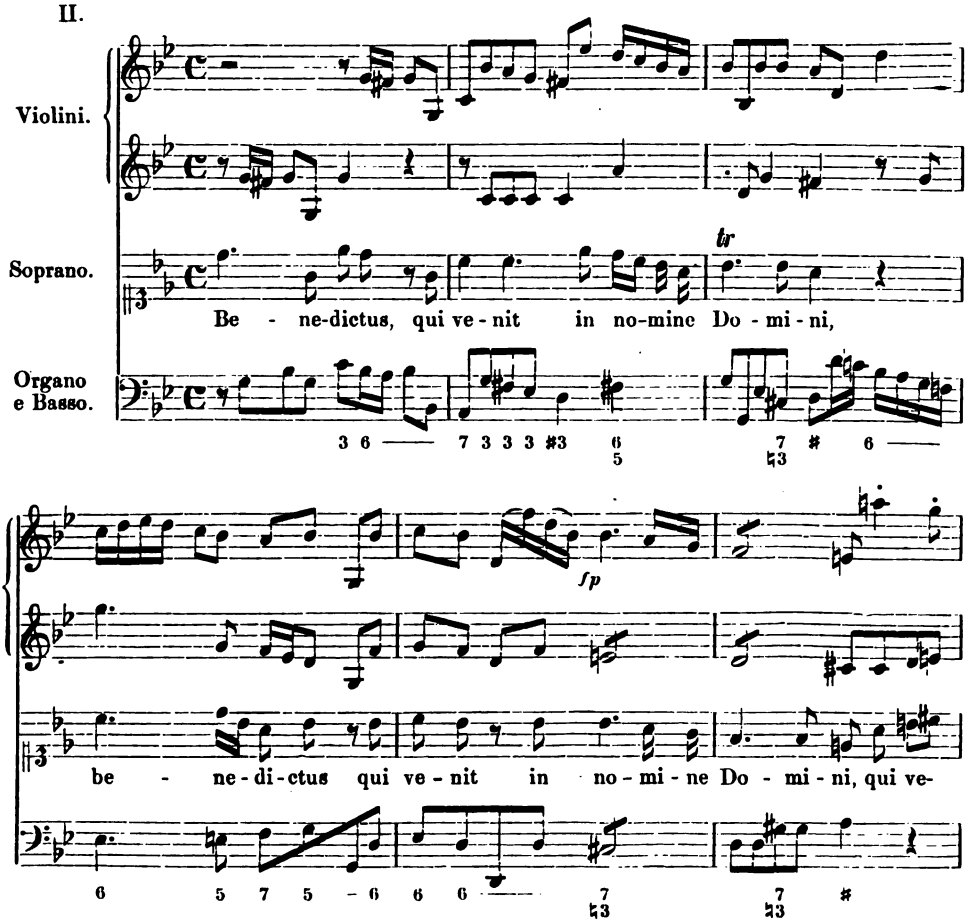
Seite 12 (44), System 2, Takt 7, zweite und dritte Note des Altes $\bar{g}\ \bar{g}$; nach der II. Violine in $\bar{f}\ \bar{f}$ geändert.

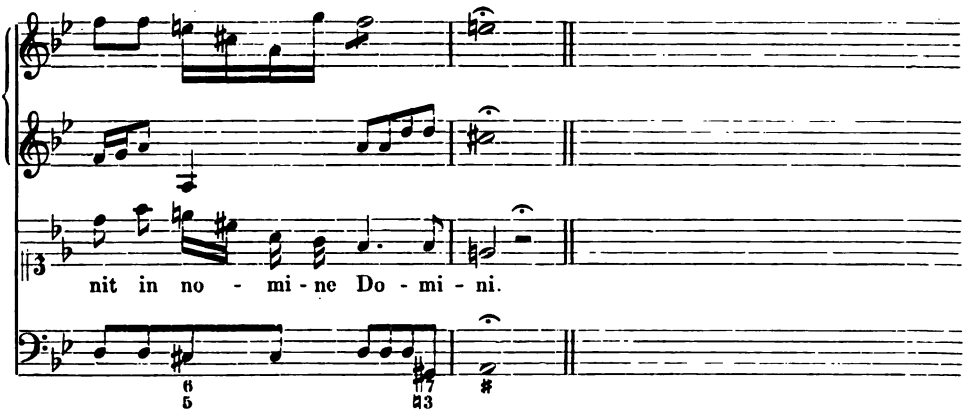
Zwei später verworfene Bearbeitungen des Benedictus lauten folgendermassen:




Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne-
di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit in nó - mi - ne Do - mi - ni.
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

II.


Violini.
Soprano.
Be - ne-dictus, qui ve - nit in no-mine Do - mi - ni,
Organo e Basso.
tr
fp
be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, qui ve-



Nr. 3. Missa für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Trompeten, Pauken, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 66.

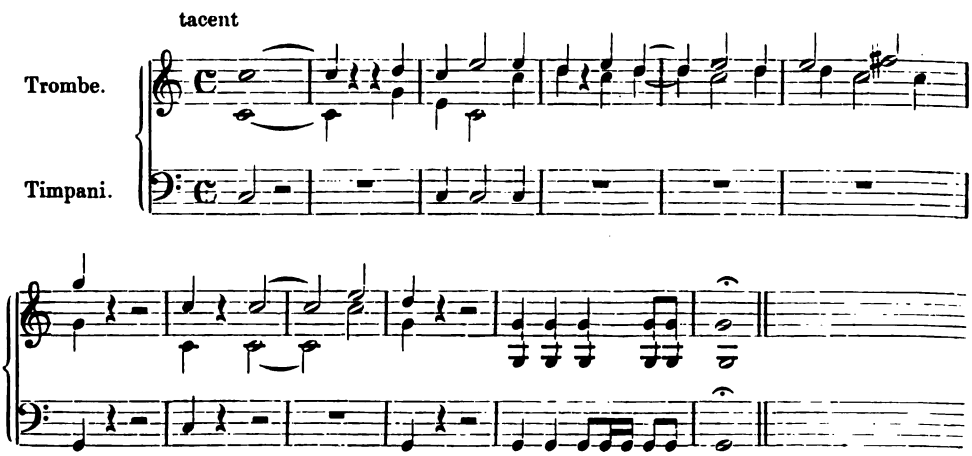
Vorlagen:

1. Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit dem Titel: »Missa« und der Überschrift: »di Wolf: Mozart 1769 in octobre«.

2. Sing- und Instrumentalstimmen aus der Dom-Bibliothek zu Salzburg; die Orgelstimme mit der Bezeichnung: »Ad Chorum Monasterii S. Petri 1776« mit Zusätzen von der Hand Wolfgang so wie Leopold Mozart's. Ersterer hat später, muthmasslich 1776, noch 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Trompeten hinzukomponirt, die Stimmen der Oboen, Hörner und I. Trompete sind von ihm selbst geschrieben. Die in den Stimmen sich vorfindenden Vortragszeichen sind mit ersichtlicher Sorgfalt eingetragen und scheinen von Leopold Mozart revidirt worden zu sein.

Bemerkungen:

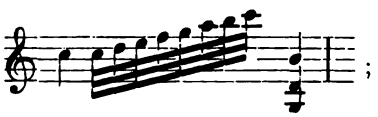
Seite 1 (49). Den 12 Takten der Einleitung des Kyrie waren folgende später durch die Bezeichnung »tacent« verworfene Trompeten und Paukenstimmen zugesetzt. Sie lauten:



Seite 2 (50), System 2, Takt 1 bis Takt 12 der folgenden Seite,
Seite 10 (58), System 3, Takt 3 bis 9,
Seite 12 (60), Takt 1 bis zur dritten Note des Taktes 4,
Seite 53 (101), Takt 4 bis 11

} das col Basso der Viola, welches der Partitur fehlt, wurde den Stimmen entnommen.

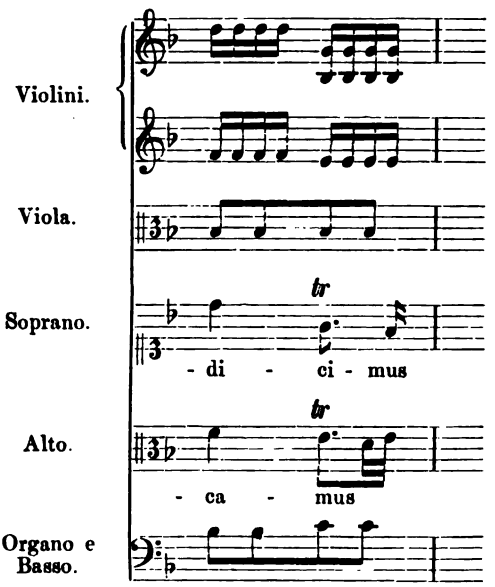
Seite 7 (55) vorletzter Takt hiessen die Violinen ursprünglich:



;

der Lauf des zweiten Viertels ist dann gestrichen und dafür eine Viertelpause gesetzt worden.

Seite 11 (59), System 3 die erste Lesart des fünften Taktes hiess:

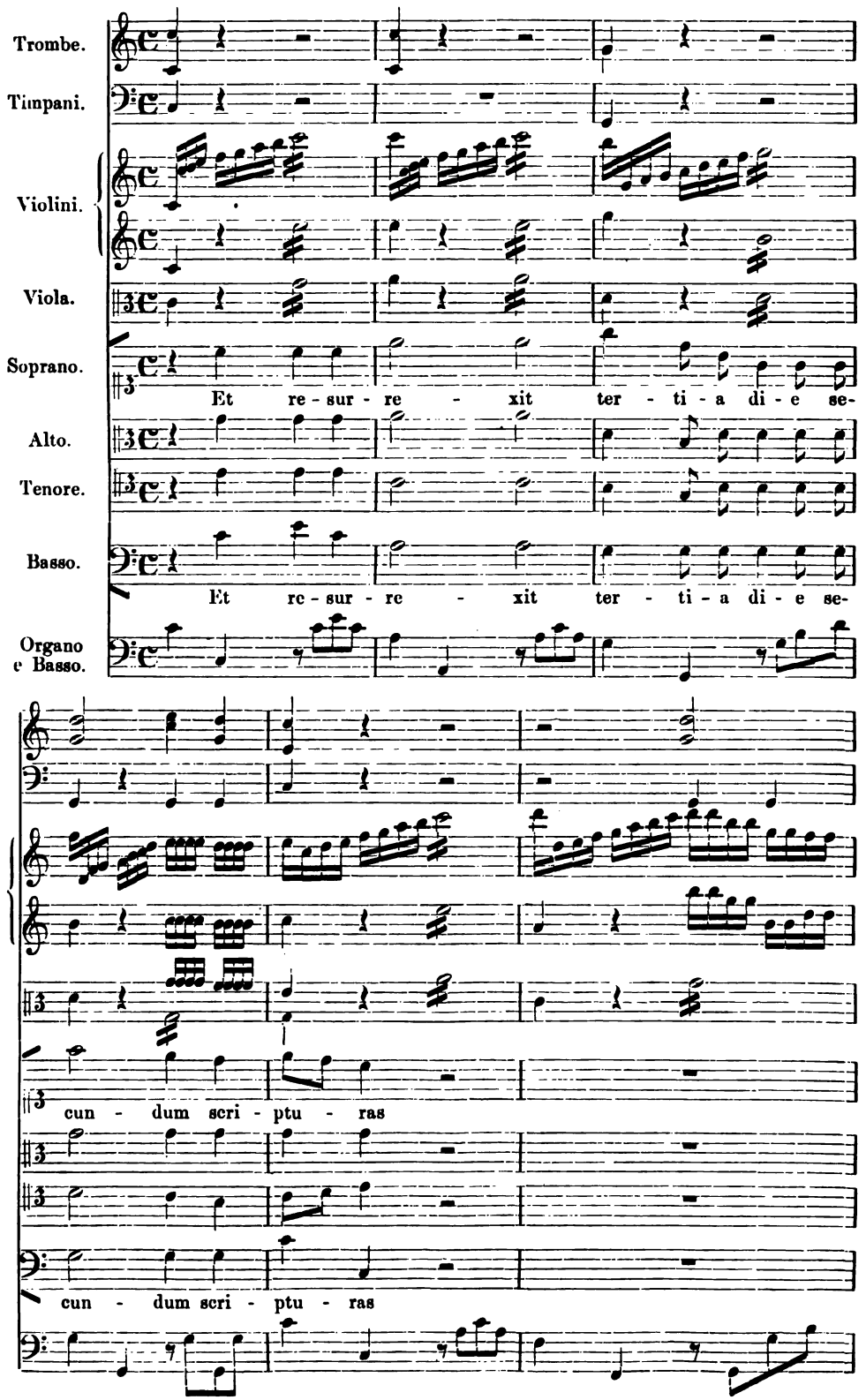


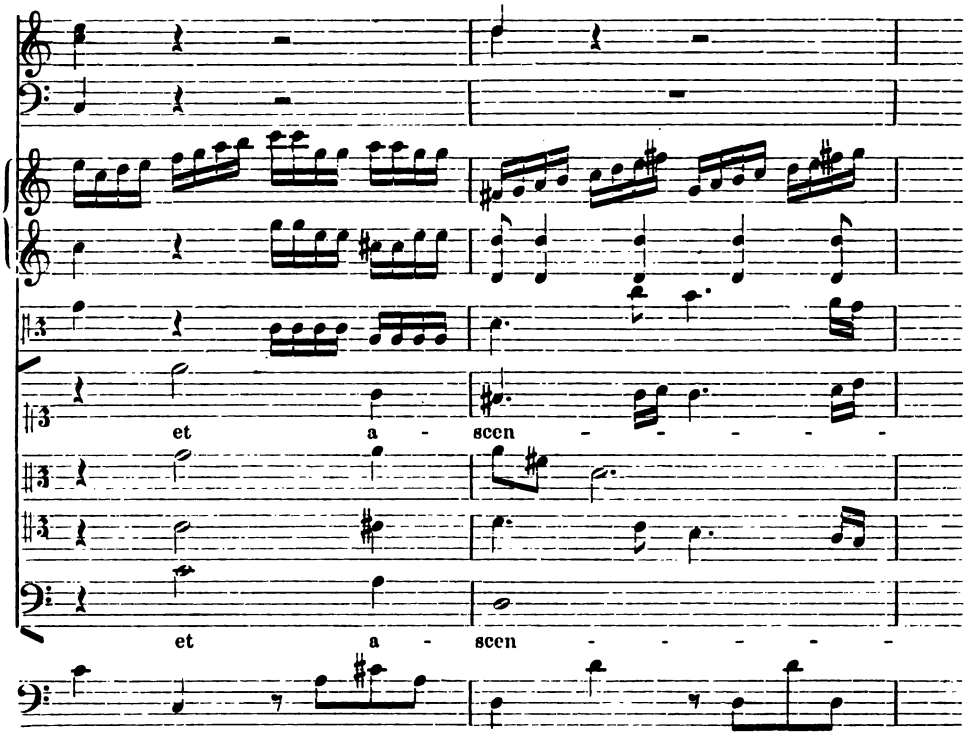
Seite 25 (73), Takt 8 in beiden Vorlagen im ersten Viertel der II. Violine: $\bar{\bar{g}}$ wurde dem Sopran analog in $\bar{\bar{e}}$ geändert.

Seite 39 (87), System 2, Takt 2 und 3 stehen in beiden Vorlagen die Zeichen »*p*« genau wie in der Ausgabe, in den Singstimmen und dem Basse auf dem letzten Achtel des zweiten in den Violinen und der Viola auf dem ersten Achtel des dritten Taktes; ob ein Versehen, oder eine Absichtlichkeit vorliegt, möge dahingestellt bleiben.

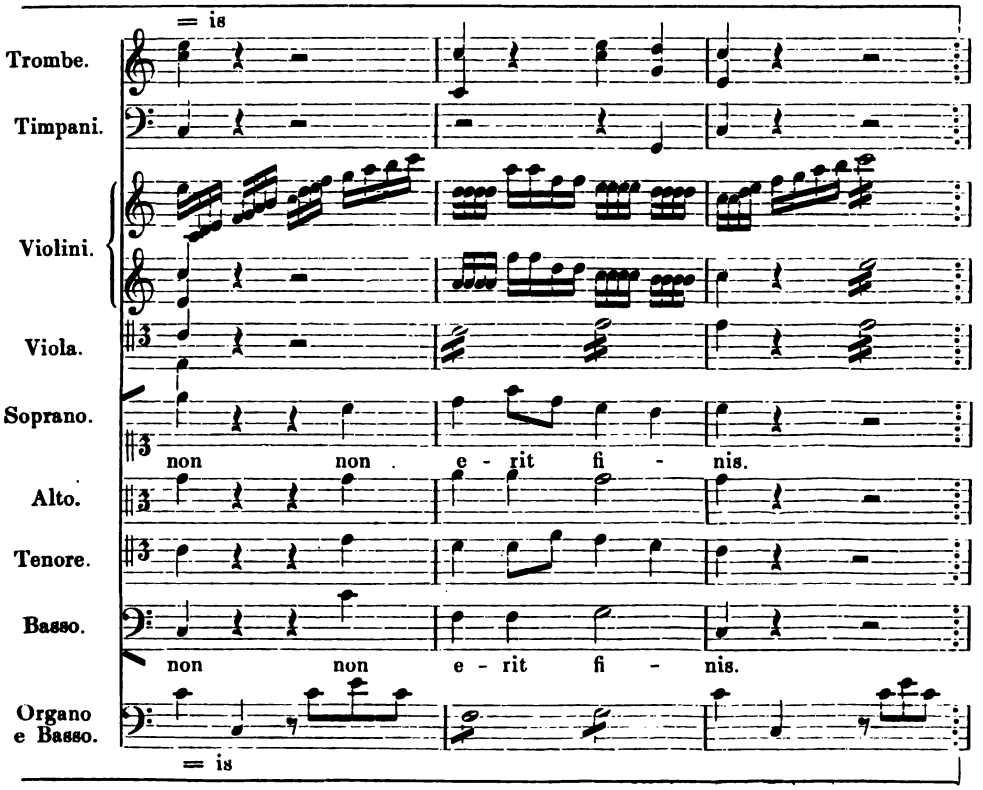
Seite 39 (87), System 2, Takt 1 und Seite 40 (88), Takt 2 } der unisono Einsatz der Singstimmen war zuerst mit Begleitung sämmtlicher Instrumente geschrieben, diese ist später gestrichen worden.

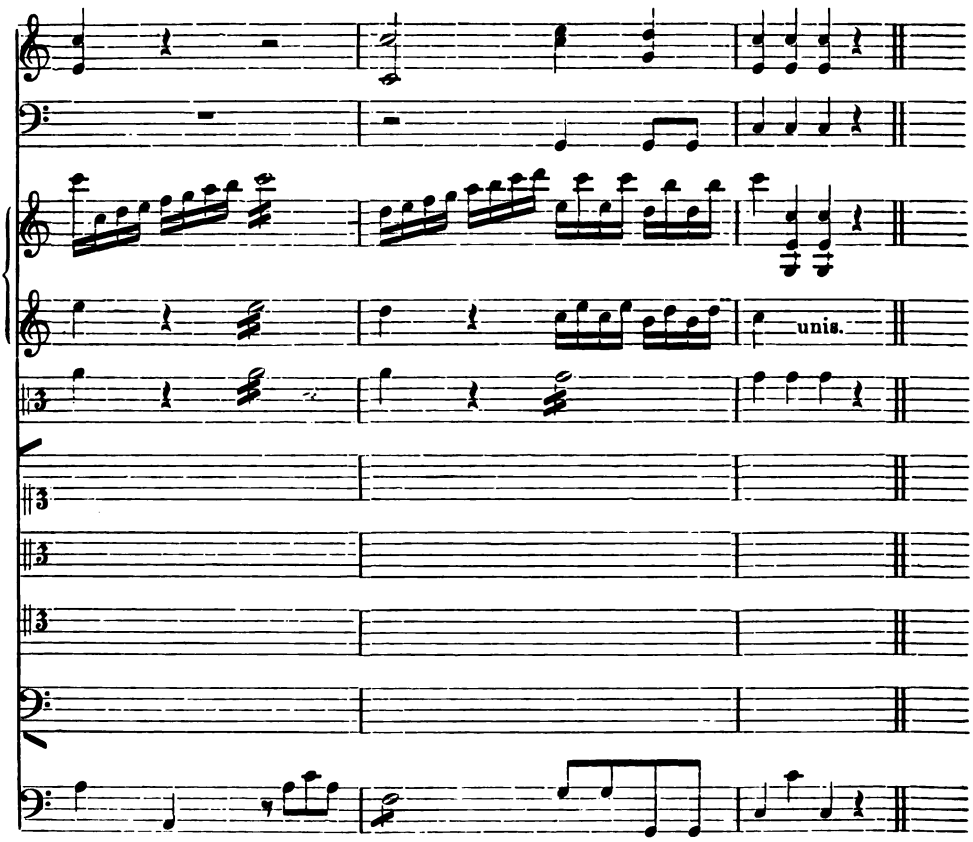
Seite 41 (89), Takt 2. Von dem Chorsatz »Et resurrexit« existirt ein zweiter, 8 Takte zählender Anfang, also lautend:


Trombe.
Timpani.
Violini.
Viola.
Soprano.
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se-
Alto.
Tenore.
Basso.
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se-
Organo e Basso.
cun - dum scri - ptu - ras
cun - dum scri - ptu - ras



Auch die Schlusstakte des Satzes sind uns in doppelter Gestalt überliefert worden. Sie folgen dem 9. Takte der Seite 43 (91) und waren notirt:





Die Angabe, wie weit sich die Bezeichnung »bis« zu erstrecken hatte, **fehlt**; wahrscheinlich sollte der Takt 9 der Seite 43 (91) wiederholt werden.

Seite 55 (103), Takt 5, zweites und drittes Achtel des Singbasses: *c e* statt *e f*.

Seite 56 (104), System 2, Takt 1 bis Seite 59 (107), Takt 2, sechstes Achtel, die der Partitur fehlende Angabe, dass die II. Violine mit der I. unisono zu führen ist, wurde den Stimmen entnommen.

Aus letzteren stammen gleichfalls folgende Tempobezeichnungen: Adagio für das Sanctus (von der Hand des Komponisten), Allegro moderato für das Benedictus und Allegro moderato und Allegro für das Agnus Dei.

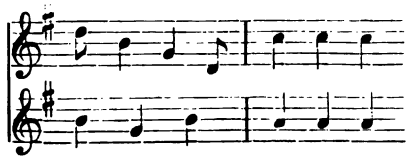
Nr. 4. Missa für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Violen, 2 Oboen, 4 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 139.

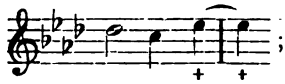
Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin.

Bemerkungen:

Seite 14 (130) findet sich am Ende des ersten Systemes folgende Skizze:



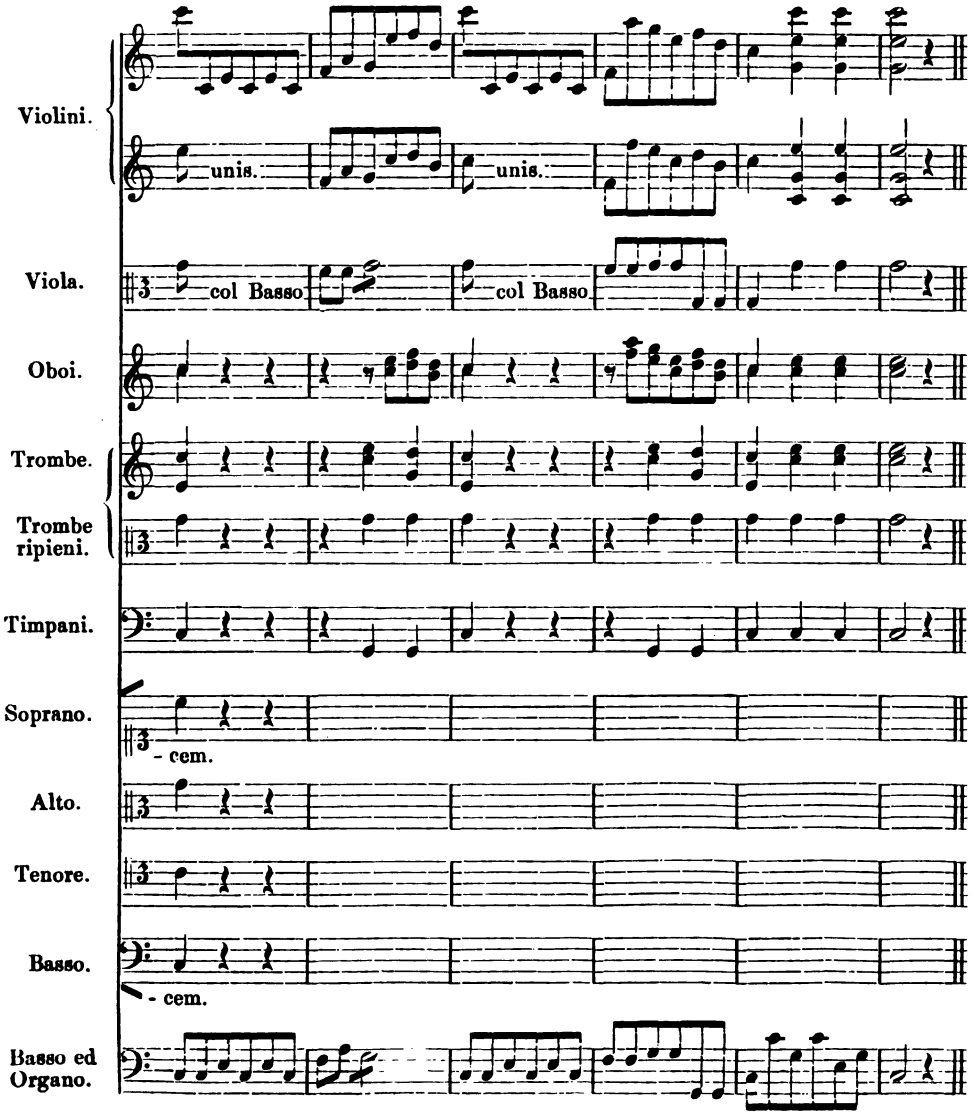
Seite 14 (130), System 2, Takt 5 war ursprünglich die Fermate für das zweite Viertel bestimmt und der Alt begann mit dem dritten Viertel; nachdem die Singstimmen 4 Takte fortgeführt waren ist die ganze Stelle durchstrichen worden und der Einsatz des Altes auf das erste Viertel des folgenden Taktes gelegt worden.

Seite 19 (135), Takt 7 und 8 die I. Oboe:  ; analog der Tenorstimme wurden beide *es* in *c* geändert.

Seite 35 (151), Takt 2, sechstes Achtel im Sopran nach der Handschrift $\bar{h}$; da die I. Violine $\bar{d}$ hat, so ist es zweifelhaft, ob nicht auch für die Singstimme $\bar{d}$ zu schreiben in Absicht gelegen hat.

Seite 57 (173), System 2, Takt 9, erstes Viertel der Viola *g*, wurde in $\bar{c}$ geändert.

Seite 62 (178), System 2, nach Takt 7: der Schluss der Messe lautete ursprünglich folgendermassen:



Nr. 5. Missa in honorem SS^mae Trinitatis für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 4 Trompeten, Pauken, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 167.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Missa in honorem SS^mae Trinitatis. Del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart nel Giugno 1773 a Salisburgo«.

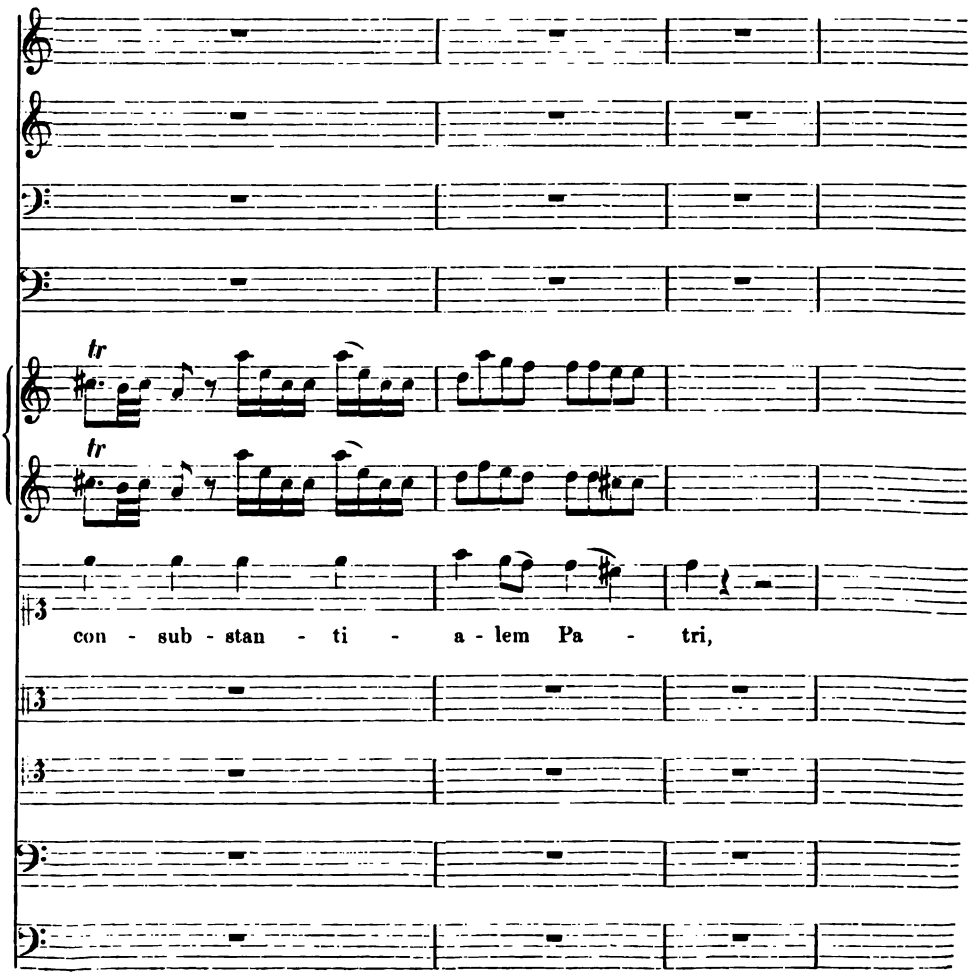
Bemerkungen:

Seite 1 (179), Takt 2 haben die ersten 5 Noten in der I. Violine die Balkenunterlage ; dieses Viertel enthält 9 Zweiunddreissigstel. Es blieb die Wahl, entweder den Punkt hinter der dritten Note fortzulassen, oder die beiden ersten $^1/_{32}$ in $^1/_{64}$ zu verwandeln. Die letztere Lesart, ohne Zweifel die gedachte, wurde gewählt. Ein Gleiches geschah bei allen im Kyrie vorkommenden ähnlichen Stellen.

Seite 7 (185). Die Tempobezeichnung zum Gloria ist Zusatz.

Seite 12 (190), Takt 4. Die Bezeichnung coll' Organo ist Zusatz.

Seite 19 (197), System 2, Takt 5 ff. die ursprüngliche Anlage lautet folgendermassen:



Seite 20 (198), letzter und der erste Takt der folgenden Seite: die Umstellung der Worte »de coelis descendit« statt »descendit de coelis« im Sopran und Tenor ist handschriftlich.

Seite 22 (200), Takt 2, die 3 letzten Achtel in der Orgel *h* statt *g*.

Seite 31 (209), Takt 1 Tenor in den beiden ersten Vierteln: *h* statt *c*.

Seite 43 (221), Takt 8 in den beiden ersten Vierteln die II. Violine: *c h* statt *d d*.

Nr. 6. Missa brevis für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 192.

Vorlagen:

1. Autographe Partitur im Besitze der k. k. Hofbibliothek zu Wien mit der Überschrift: »Missa brevis. di Wolfgango Amadeo Mozart à Salisburgo li 24 di giugno 1774«. Querformat, 10zeilig. Bezeichnung der Systeme: Violini (2 Systeme), Canto, Alto, Tenore, Basso und Organo.

2. Alte Abschrift in demselben Besitze.

3. Gedruckte Partitur mit dem Titel: »Messa | posta in Musica | dal Signore | W. A. Mozart. | Spartizione | a Vienna presso Hoffmeister & Co. | a Lipsia nel Bureau de Musique«. Verlagsnummer: 87. Da diese Vorlage fehlerhaft ist, konnte sie bei der Revision nicht berücksichtigt werden.

Bemerkungen:

Die Tempobezeichnungen zum Sanctus Seite 19 (257), Benedictus Seite 20 (258) fehlen dem Autographe, sie wurden der Vorlage Nr. 2 entnommen.

Seite 20 (258), System 3, Takt 4 und 8: die kleinen Vorschlagsnoten in der II. Violine sind als undurchstrichene, in allen andern Stimmen jedoch als durchstrichene Achtelnoten geschrieben. Eine Verschiedenheit in der Ausführung kann Mozart nicht beabsichtigt haben, es wurde desshalb für die II. Violine eine Sechszehntelnote als Vorschlag gewählt. An allen übrigen Stellen der Messe kommt der Vorschlag nur in Form einer durchstrichenen Achtelnote vor.

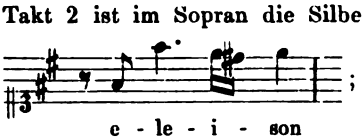
Nr. 7. Missa brevis für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 194.

Vorlage: Autographe Partitur früher im Besitze von Ludwig von Köchel, jetzt in der k. k. Hofbibliothek zu Wien mit dem Titel: »Missa brevis« und der Überschrift: »Di Wolfgango Amadeo Mozart Salisburgo li 8 d'Augusto 1774«. Bezeichnung der Systeme: Canto, Alto, Tenore, Basso, 2 Violini, Organo e Bassi.

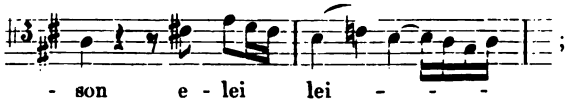
Bemerkungen:

Seite 1 (265), System 2, Takt 2 ist im Sopran die Silbe lei getheilt:

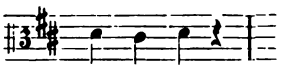


die Änderung geschah nach der Altstimme desselben Taktes.

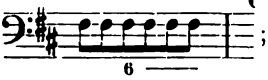
Seite 2 (266), Takt 4 und 5 der Tenor:



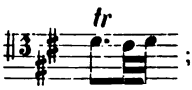
mit dem zweiten Takte beginnt eine neue Seite, die Wiederholung der Silbe lei ist ein Schreibfehler.

Seite 3 (267), System 2, Takt 3 der Alt: 

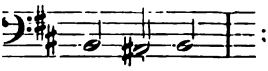
Seite 4 (268), System 2, Takt 5 achtes Achtel der II. Violine: die Note *h* widerspricht dem Tenor.

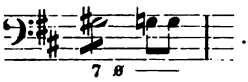
Seite 10 (274), System 2, Takt 1, Orgel: 

die Bezifferung ist falsch.

Seite 16 (280), System 2, Takt 1 erstes Viertel des Tenor: 

bei allen analogen Stellen ist die erste Note nicht punktirt und sind die beiden folgenden Noten Sechszehntel.

Seite 21 (285), System 3, Takt 6 und 7 der Singbass notirt: 
ebenso Seite 22 (286), System 2, Takt 6 und 7.

Seite 23 (287), Takt 7 die Bezifferung: 

Hinzugefügt wurden:

Seite 20 (284), Takt 4 ff. in den Singstimmen und der Orgel: »Tutti« in den Instrumentalstimmen: »forte«,

Seite 23 (287), Takt 5 im Sopran: »tr«,

Seite 24 (288), System 2, Takt 4 »die Noten im ersten Viertel des Alt, Tenor und Bass«; ein Blattumschlag war der Grund dieses Versehens.

Seite 25 (289), Takt 10 und 11 ist im Sopran der Text: »dona nobis -:- pacem«, im Bass: »dona nobis pacem -:-« geschrieben; bei den Mittelstimmen steht, wie meistens an solchen Stellen kein Text; um eine Gleichmässigkeit zu erzielen, erhielten alle Stimmen den Text des Basses. Eine Übereinstimmung mit der Textunterlegung der Takte 11 und 12 der Seite 23 (287) war ohne willkürliche Änderung nicht herzustellen, wenngleich wir uns bewusst waren, dass diese Textunterlegung vorzuziehen gewesen wäre.

Nr. 8. Missa brevis für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 220.

Vorlagen:

1. Alte geschriebene Stimmen aus der Dom-Bibliothek in Salzburg betitelt: »Missa a 4 Vocibus, 2 Violini, 2 Clarini, Tympani, Organo e Violone. Del Sig. Cavaliere Wolfgango Amadeo Mozart, Academico filarmonico di Bologna e Verona«.

2. Stimmen aus der königlichen Hofbibliothek zu München, aus dem Nachlasse des Stiftspropstes Hauber stammend, mit demselben Titel, und statt Missa: »Missa brevis«.

3. Stimmen aus der Pfarrkirche in Gmunden.

4. Stimmen aus dem Stift Lambach.

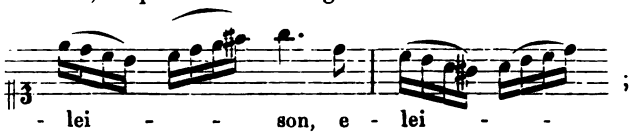
5. Kyrie, Gloria und Benedictus (Kantate 3 und 4), Leipzig, Breitkopf und Härtel. Verlagsnummern 3594 und 1683.

6. Partitur Abschrift aus dem Nachlasse Köchel's mit der Bemerkung: »Nach der Partitur im Mozarteum 1860«.

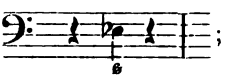
Bemerkungen:

Differenzen in den Vorlagen sind zu verzeichnen:

Seite 2 (292), Takt 1, Sopran nach Vorlage 4:



unsere Ausgabe folgte den Vorlagen 2 und 3.

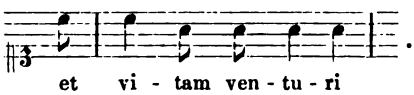
Seite 9 (299), Takt 2 die Orgel nach den Vorlagen 2, 3 und 4:  ; wir folgten der Vorlage 5.

Seite 14 (304), System 2, Takt 4 die Tempobezeichnung nach Vorlage 4: Andante.

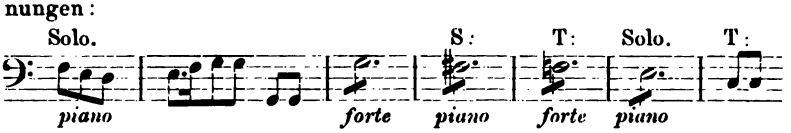
Seite 15 (305), System 2, Takt 1 die Orgel in den 2 ersten Vierteln in sämmtlichen Vorlagen wie der Druck: *cis*, *H*, *cis*, wofür man lieber *cis*, *His*, *cis* lesen möchte.

Seite 16 (306), Takt 3 drittes Viertel der Orgel nach Vorlage 1 und 2: *H h*; nach Vorlage 3, 4, 5: *G h*.

Seite 19 (309), System 2, Takt 4 Sopran nach Vorlage 2:



Seite 30 (320), Takt 1 bis 7 hat die Orgelstimme der Vorlage 3 folgende Bezeichnungen:



Es scheint hierin die Weisung für den Organisten zu liegen, bei »Solo« mit schwächeren, bei »Tutti« mit stärkeren Registern zu spielen.

Nr. 9. Messe für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 257.

Vorlagen:

1. Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart nel Novb. 1776«.

2. Messe à 4 Voix avec accompagnement de 2 Violons et Basse, 2 Hautbois, 2 Trompettes, Timbales et Orgue composée par W. A. Mozart. Nr. II. Partition. Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel, à Leipsic.

Bemerkungen:

Das Autograph ist ausserordentlich sorgfältig und schön geschrieben; es befindet sich in demselben nicht eine einzige bemerkenswerthe Korrektur, nicht eine einzige wesentliche Veränderung; auch sind alle Vortragszeichen mit besonderer Sorgfalt angegeben, so dass sie nur an sehr wenigen Stellen zu ergänzen waren.

Seite 9, System 2, Takt 2 bei den 3 unteren Singstimmen die Bezeichnung: senza Tromboni. Nach Jahn: Mozart zweite Auflage I. 287 »blasen die Posaunen nach alter Überlieferung durchgehends mit den 3 untern Stimmen des Chors im Einklang; in der Partitur werden sie meistens gar nicht angemerkt, sondern nur die Stellen hervorgehoben, wo sie schweigen«. Diesem gewiss richtigen Ausspruche Jahn's möchten wir hinzufügen: »Die Posaunen blasen mit dem Chor, beim Solo schweigen sie«. Hierauf uns stützend, trugen wir kein Bedenken den Einsatz der Posaunen an einigen Stellen hinzuzufügen, so z. B. am Anfange des Kyrie.

Nr. 10. Missa für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Bass und Orgel.

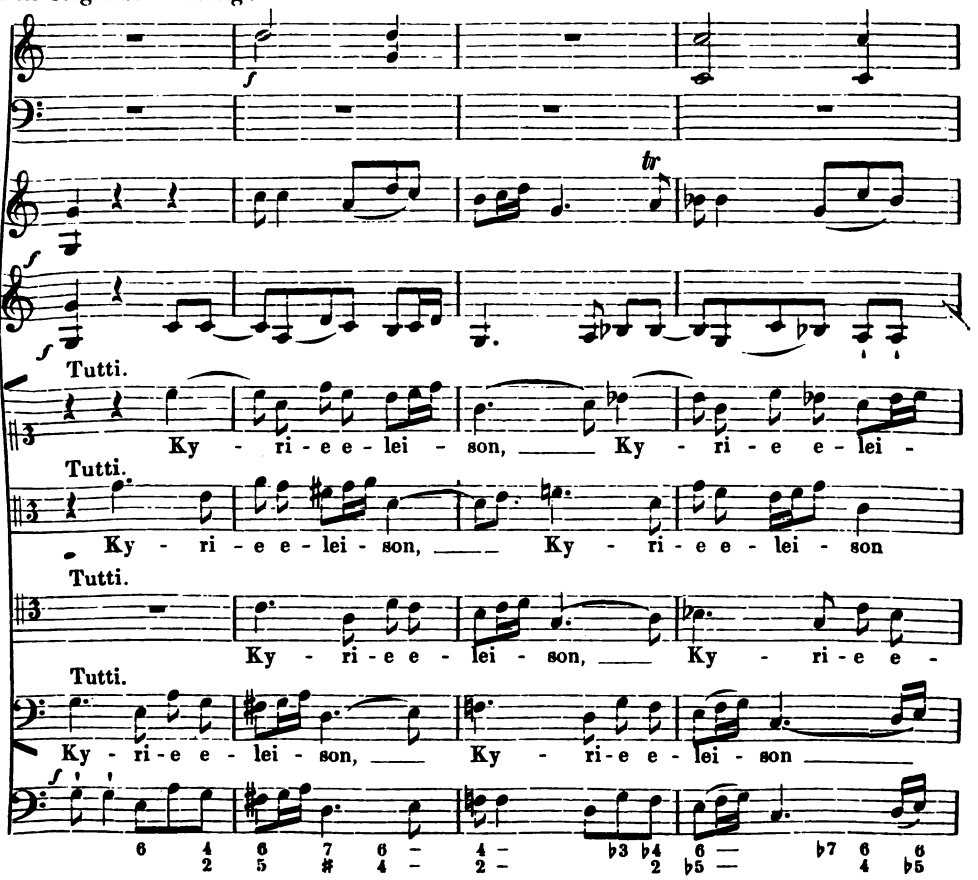
Köch. Verz. Nr. 258.

Vorlagen:

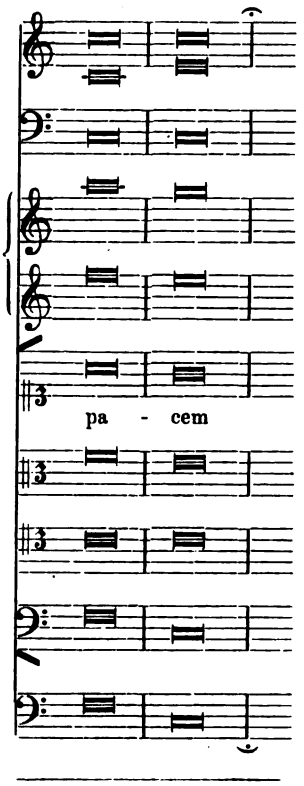
1. Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Missa à 4 Voci. 2 Violini, Clarini e Tympani. del Sg. Cav. Amadeo Wolfg. Mozart nel Mese Decembre 1776«.
2. Stimmen aus dem Stift Lambach.
3. Stimmen aus der Stadtpfarrkirche zu Gmunden.

Bemerkungen:

Die 4 Takte vom drittletzten der Seite 4 (58) an gerechnet hatten ursprünglich folgende Fassung:



Seite 25 (79) zum Benedictus fehlt im Autograph die Tempobezeichnung; nach den Lambacher Stimmen »Allegro«, nach denen aus Gmunden »Andante«.
Seite 30 (84), Takt 6 die Tempobezeichnung Allegro ist Zusatz.
Seite 31 (85). Die Tempobezeichnung Andante zum Agnus Dei ist zwar dem Autograph entnommen, doch hier nicht handschriftlich.
Seite 34 (88) die beiden letzten Takte lauteten ursprünglich folgendermassen:



Nr. 11. Missa brevis für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 259.

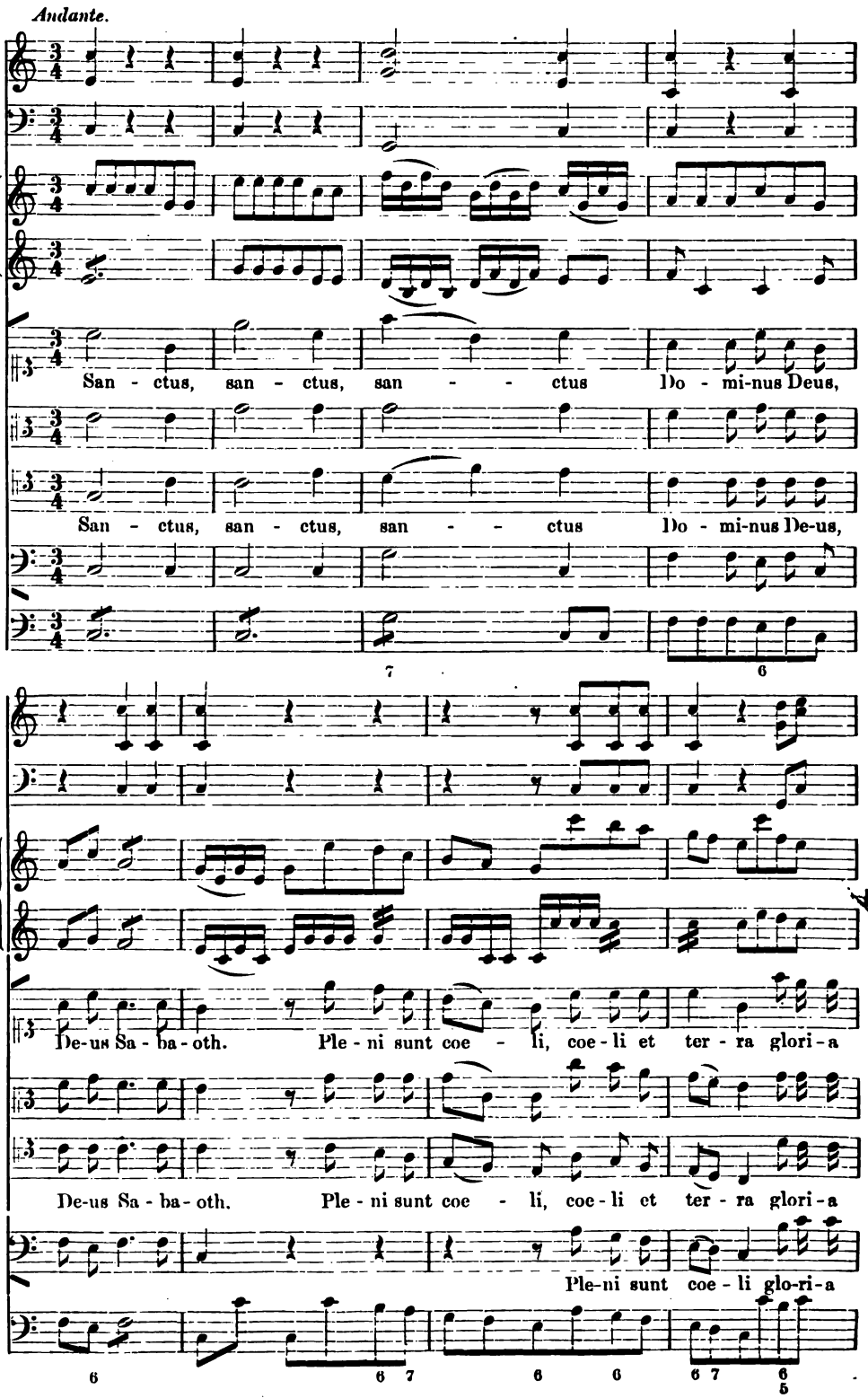
Vorlagen:

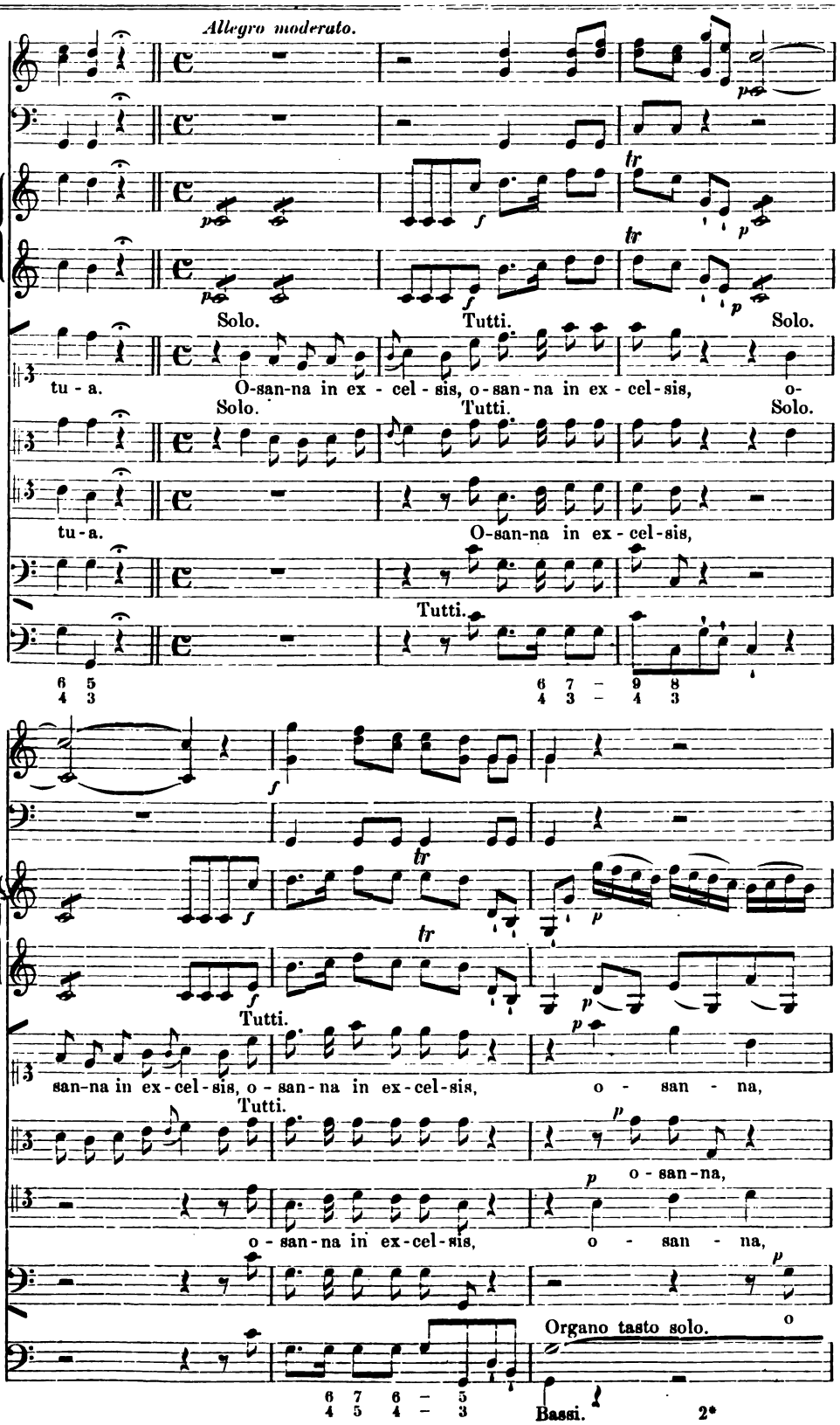
1. Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin, auf dem alten originalen Einbanddeckel, vermuthlich von der Hand Leopold Mozart's der Titel: »Missa brevis 1776. Senza le Oboe«; auf der ersten Seite die Überschrift von W. A. Mozart's Hand: »Del Sgr. Caval. Amadeo Wolfg: Mozart. Salisburgo. 1776. Decembre«.

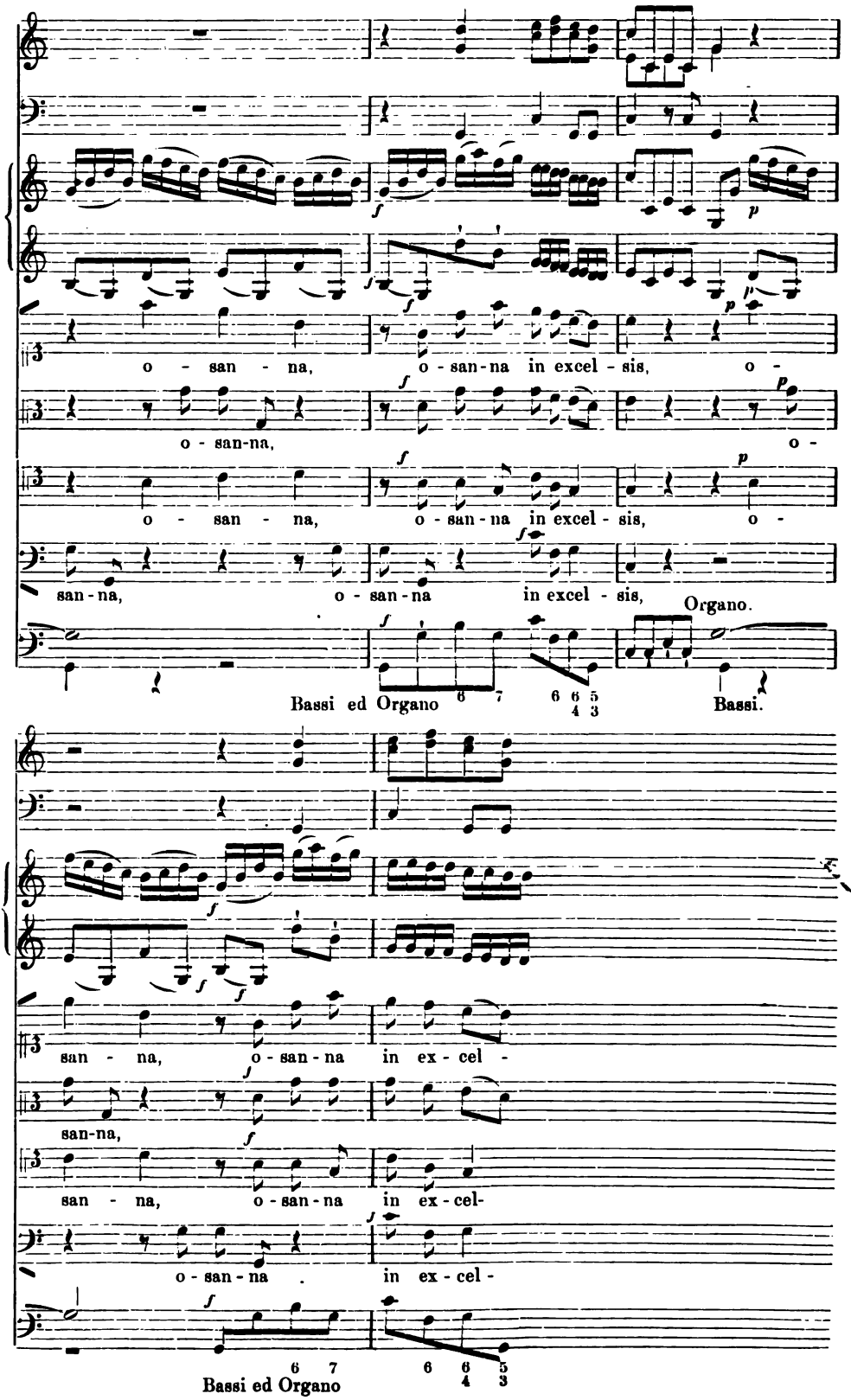
2. Die Partituren der Kantaten Nr. 3 und 7 »Herr, Herr, vor deinem Throne«, »Herr auf den wir schauen«, Leipzig, Breitkopf und Härtel. Verlagsnummern 1683 und 3462.

Bemerkungen:

Das Autograph ist ausserordentlich sorgfältig, klar und deutlich geschrieben.
Seite 13 (101), Takt 6 viertes Achtel in den Violinen der Ton: $\bar{a}$ zweifelhaft.
Seite 15 (103), Takt 8 vierte Note in den Violinen: $\bar{\bar{c}}$ statt $\bar{h}$.
Die erste Komposition des Sanctus Seite 17 (105) lautete ursprünglich:


Andante.
San - ctus, san - ctus, san - - ctus Do - mi-nus Deus,
San - ctus, san - ctus, san - - ctus Do - mi-nus De-us,
De-us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li, coe - li et ter - ra glori - a
De-us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li, coe - li et ter - ra glori - a
Ple-ni sunt coe - li glo-ri - a


Allegro moderato.
Solo.
Tutti.
Solo.
tu - a.
O-san-na in ex - cel - sis, o-san-na in ex - cel-sis, o-
Solo.
Tutti.
Solo.
tu-a.
O-san-na in ex - cel-sis,
Tutti.
6 5
4 3
6 7 – 9 8
4 3 – 4 3
Tutti.
san-na in ex-cel-sis, o - san-na in ex-cel-sis,
o - san - na,
Tutti.
o - san-na,
o - san-na in ex-cel-sis,
o - san - na,
Organo tasto solo.
6 7 6 – 5
4 5 4 – 3
Bassi.
2*


o - san - na, o - san - na in excel - sis, o -
o - san-na, o -
o - san - na, o - san - na in excel - sis, o -
san - na, o - san - na in excel - sis,
Organo.
Bassi ed Organo
Bassi.
san - na, o - san - na in ex - cel -
san-na,
san - na, o - san - na in ex - cel-
o - san - na . in ex - cel -
Bassi ed Organo

Seite 19 (107), Takt 8 bis 10 und Seite 24 (112), Takt 3 bis 6 sind die Oktavengänge zwischen Sopran und Tenor ohne allen Zweifel mit Absicht geschrieben.

Nr. 12. Missa für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 262.

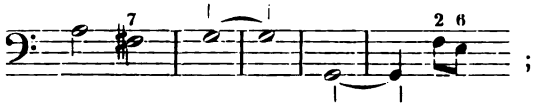
Vorlagen:

1. Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin.
2. Alte geschriebene Stimmen im Besitze des Stiftes Lambach mit der Jahreszahl »1776«.
3. Alte geschriebene Stimmen aus der Stadtpfarrkirche zu Gmunden.

Bemerkungen:

Das erste Blatt des Autographs, die 10 ersten Takte des Kyrie enthaltend, ist von fremder Hand geschrieben. Einige unbedeutende Schreibfehler abgerechnet enthält die Handschrift keine zweifelhaften Stellen. Zugesetzt wurde die Tempobezeichnung: Allegro Seite 41 (159), System 2 so wie die Note *g* der I. Violine Seite 10 (128), System 2, Takt 2 erstes Achtel (vgl. den zweitvorhergehenden Takt). Geändert wurde die Bezifferung Seite 19 (137), Takt 5 viertes Viertel, die nach der Handschrift 4 3 lautet.

Die Gmundener Stimmen geben über eine Bezeichnung des tasto solo Auskunft, die seiner Zeit gebräuchlich, heute vielleicht nicht allgemein bekannt ist. Seite 40 (165), Takt 10 ff. heisst hier:



;

die 4 Striche | | | | vertreten also das im Autograph sich vorfindende: »tasto solo«.*)

Nr. 13. Missa brevis für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 275.

Vorlagen:

Alte geschriebene Stimmen im Besitze

1. der königlichen Bibliothek zu München,
2. des Doms zu Salzburg,
3. der Stadtpfarrkirche zu Gmunden,
4. des Stiftes Lambach. Letztere geben 1777 als das Jahr der Komposition an.

Bemerkungen:

Von erwähnten Vorlagen können die unter 1 erwähnten Stimmen am meisten Anspruch darauf machen, das verlorene Autograph zu ersetzen; sie sind auch von

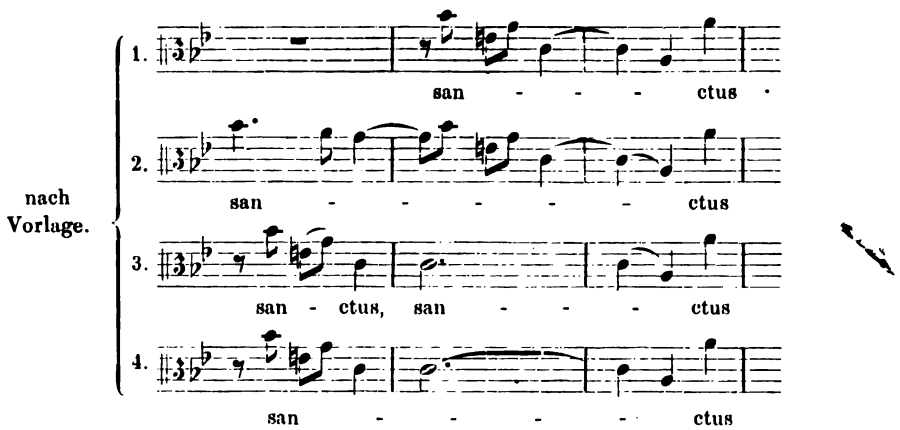
*) Wenn man aber dergleichen gerade Striche | | | | über den Noten sieht, so werden diese Noten mit einer Hand allein ohne Begleitung abgefertiget, es mag was immer für ein Schlüssel vorgezeichnet seyn. In Chören und Tutti-Sachen, auch Sinfonien (wenn forte, oder fortissimo steht), kann man aus diesen Strichen Octaven all' Unisono machen; in Fugen-Anfängen aber nicht.

Aus: »Kurzgefasste Generalbass Schule von W. A. Mozart Wien, bey S. A. Steiner und Comp., Gedruckt bey Anton Strauss«. Seite 37.

der Redaktion vorzugsweise ins Auge gefasst worden, namentlich an Stellen, wo die übrigen Vorlagen andere Lesarten aufwiesen und in Betreff der vorgeschriebenen Tempi, der Vortragszeichen u. s. w. Eine aus dem Nachlasse des Sohnes Mozart's stammende, im Mozarteum in Salzburg befindliche geschriebene Partitur konnte bei der Ausgabe nicht berücksichtigt werden, weil sie offenbar Änderungen und Zusätze von fremder Hand enthält, so z. B. eine Verlängerung des letzten Taktes des Kyrie, Zusatz von Trillern in den Violinen Seite 4 (186), Takt 8 bis 15.

Wir verzeichnen einige der wichtigsten Abweichungen zwischen den oben genannten Vorlagen. Zu Anfang des Kyrie Seite 1 (183), des Gloria Seite 3 (185), des Credo Seite 7 (189) und des Dona nobis Seite 20 (202) haben die Stimmen der Vorlagen 1, 3 und 4 die Tempobezeichnung: »Allegro«, die der Vorlage 2: »Allegro moderato«. Beim »Et incarnatus« Seite 9 (191) und »Et resurrexit« Seite 10 (192) ist nach Vorlage 1 und 3 kein Tempo angegeben, Vorlage 2 und 4 haben dort: »Adagio«, hier theils »Allegro«, theils »Allegro moderato«. Die Tempobezeichnung des Sanctus Seite 13 (195) ist nach Vorlage 1 »Andante«, nach den übrigen Vorlagen »Allegro comodo«, die des Osanna Seite 14 (196) nach Vorlage 2 »Più Allegro«, bei den übrigen Vorlagen fehlt sie. Das Benedictus Seite 15 (197) ist nach Vorlage 1 mit »Andante«, nach Vorlage 3 und 4 mit »Allegro comodo«, nach Vorlage 2 mit »Andante comodo« bezeichnet. Das Osanna Seite 17 (199) hat in der Vorlage 1 die Bezeichnung »Allegro«, die andern Vorlagen geben kein Tempo an, nur die unter 2 vier Takte später (wie im Osanna des Sanctus) »Più Allegro«. Zu Anfang des Agnus Dei Seite 18 (200) steht in der Vorlage 1: »Andante«, in den Vorlagen 3 und 4: »Adagio«, in der Vorlage 2 theils: »Andante molto« theils: »Andante moderato«.

Seite 14 (196), Takt 4 bis 6 lautet der Alt:



Die Stimmen der beiden letztgenannten Vorlagen sind fehlerhaft, ein vergessener Takt scheint der Anlass für diese Änderung gegeben zu haben. Wir folgten der Lesart der Vorlage 1.

Einige Stellen müssen zweifelhaft bleiben, so die Seite 14 (196), System 2 von Takt 1 zu 2 vorkommenden Quintenparallelen zwischen Alt und Tenor; die zweite Hälfte des vorletzten Taktes der Seite 11 (193) u. s. w.

Noch bemerken wir, dass der Vorlage 1 die Stimmen von 2 Hörnern, der Vorlage 3 die von 2 Oboen und 2 Hörnern, der Vorlage 4 die von 2 Klarinetten und 2 Hörnern beiliegen. Anspruch auf Echtheit können alle diese Stimmen nicht machen.

Nr. 14. Messe für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 317.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »del Signor Amadeo Wolfgango Mozart li 23 di marzo 1779«. Kleinquerformat, 54 Blätter mit 108 beschriebenen Seiten, 10zeilig. Die vorgeschriebenen Instrumente und Singstimmen sind: Violini (2 Systeme), 2 Oboe, 2 Clarini, Tympani, Canto, Alto, Tenore, Basso, Organo e Bassi. Die Stimmen der Hörner 4 Blätter mit 7 beschriebenen Seiten und der Überschrift: »2 Corni. Missa« liegen, auf gleichem Papier geschrieben, der Partitur bei.

Bemerkungen:

In der Vorzeichnung der Instrumente fehlt die Nennung der Posaunen und Fagotte, ihr Mitgehn ergiebt sich aber aus mehreren im Verlauf vorkommenden Andeutungen, so Seite 27 (233), System 2, Takt 1: »Fagotti col Contrabasso«, Seite 24 (230), Takt 4: »senza Tromb.« und 2 Takte später: »Tromb.«; dasselbe auch Seite 30 (236), System 2, Takt 1, 4, und Seite 46 (252) drittletzter Takt und Takt 3 der folgenden Seite.

Seite 23 (229), Takt 2 ist ein Schreibfehler anzunehmen: die fünfte Note im Alt lautet: $\overline{g}$ statt $\overline{as}$.

Köchel erwähnt in seinem Verzeichnis eine im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindliche Partitur-Abschrift; diese ist werthlos, die hinzugefügte Flöte scheint Zusatz von fremder Hand, am Anfang des Gloria fehlt das Violoncell u. s. w.

Nr. 15. Missa für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 337.

Vorlage: Autographe Partitur früher im Besitze von L. von Köchel jetzt in der k. k. Hofbibliothek zu Wien mit der Überschrift: »Missa di Wolfg. Amadeo Mozart. nel Marzo 1780 in Salisburgo«. Querformat, 10zeilig. Die Bezeichnung der Systeme für Instrumente und Singstimmen: 2 Violini (2 Systeme), 2 Oboe, 2 Clarini, Tympani, Canto, Alto, Tenore, Basso und Organo e Bassi. Die in der Messe zur Verwendung kommenden 2 Fagotte und 3 Posaunen sind in der Vorzeichnung nicht angegeben.

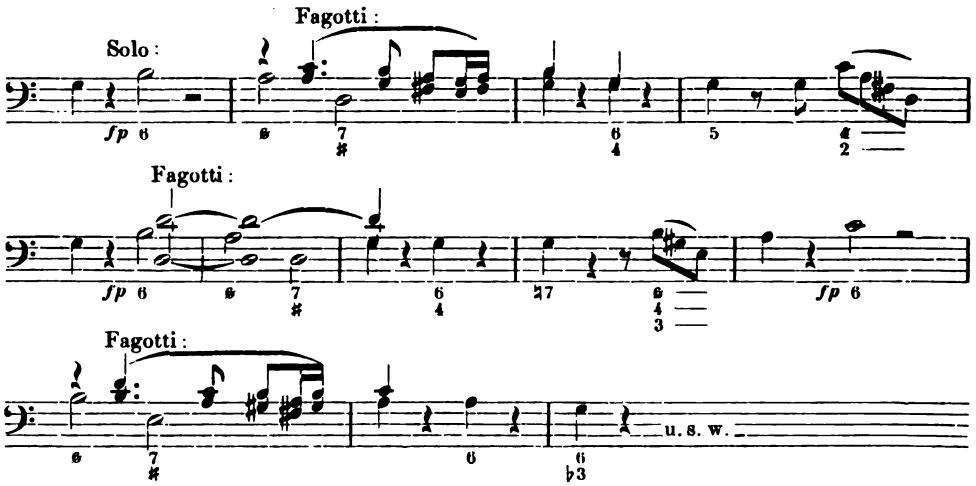
Das Autograph enthält auch ein unvollendetes Credo mit der Überschrift: »Tempo di Ciaccona«, steht in *C* dur und im $^3/_4$ Takt und bricht bei den Worten »cujus regni non erit finis« ab.

Bemerkungen:

Die Posaunen sind in den Systemen der 3 unteren Singstimmen, mit denen sie beim Tutti im Einklang gehn, angedeutet, ausgenommen einige Stellen im Gloria Seite 8 (262), Takt 1 bis 4 und Seite 8 (262) vorletzter Takt bis Takt 2 der folgenden Seite, wo sie mit dem Basse gehn. Der Umstand, dass die Posaunen nirgends selbständig auftreten, könnte zu der Ansicht verleiten, Mozart habe sie nachträglich herangezogen. Hiergegen spricht das Autograph. Namentlich ist darauf hinzuweisen, dass in dem unvollendet gebliebenen Credo die Posaunen ebenfalls verwendet werden sollten, desshalb ist zu schliessen, dass bei der Komposition von Anfang an auf dieselben Bedacht genommen worden ist.

Die Stimmen der Fagotte wenn sie obligat auftreten, sind, abgesehen von der Verwendung des Solo-Fagotts im Agnus Dei, theils im Systeme der Bässe, theils

in dem der pausirenden Pauken notirt, ihr Schweigen wird manchmal durch Pausen, nirgends durch Wörter angedeutet. Wo sie nicht obligat sind, gehn sie, wie üblich, mit den Bässen. Es könnte nun fraglich erscheinen, ob sie die Bässe nur bei denjenigen Stellen unterstützen, die einem im untersten Systeme vorgeschriebenen »Tutti« angehören, oder ob sie auch da mitgehn sollen, wo »Solo« steht. Mehrere Stellen im Manuskript sprechen für die letztere Auffassung. Hinzuweisen ist auf die im Credo vorkommenden 2 Solostellen. Hier hat sie Mozart im Systeme der Pauken notirt und ist aus den wiederholt vorkommenden Bezeichnungen »col Basso« und »2do col Basso« zu entnehmen, dass überall, wo die Fagotte nicht obligat sind, sie mit den Bässen zu gehn haben. Ferner lässt sich auf die erste Solo-Stelle im Gloria Seite 6 (260), Takt 3 ff. verweisen, die im untersten Systeme des Autographs so notirt ist:



Man beachte hier die auf der zweiten Hälfte des ersten und neunten Taktes angebrachten Pausen und die doppelte Stielung der Note auf dem dritten Viertel des Taktes 3, die bei den folgenden analogen Stellen unterblieben ist. Jene Pausen würden überflüssig sein, wenn überhaupt die Fagotte im Solo zu schweigen hätten, und was die verschiedene Stielung betrifft, so würde man hier und dort mit dem Autographe in Widerspruch gerathen, wenn man bei den nur nach unten gestrichenen Noten die Fagotte schweigen lassen wollte.

Mit Sicherheit ist anzunehmen, dass die Messe zuerst in Salzburg, wo sie komponirt war, aufgeführt wurde. Die Vermuthung lag nahe, es könnten sich dort Stimmen erhalten haben, welche zur Vervollständigung der Partitur beitragen könnten. Durch die freundliche Vermittelung des Herrn Karl Santner, Chormeister bei St. Peter in Salzburg konnte von alten geschriebenen Stimmen Einsicht genommen werden, welche im Stift St. Peter in Salzburg aufbewahrt werden, und welche von Jos. Matth. Kracher geschrieben sind. Dieser, geboren 1752, war Schüler Mich. Haydn's und von 1772 an viele Jahre hindurch Organist des Collegialstiftes Senkirchen bei Salzburg. Die Stimmen zeigen keine besonderen Abweichungen vom Autograph, die Stimmen der Posaunen fehlen, doch sind die der Fagotts überall im Wesentlichen so geschrieben, wie unsere Ausgabe sie bringt; dies ist eine Bestätigung der Ansicht, dass die Fagotte, ausgenommen bei obligaten Stellen, überall mit den Streichbässen zu gehn haben, denn Kracher, als Zeitgenosse Mozart's, musste wissen, wie die Instrumente auszuschreiben waren.

Seite 28 (282), Takt 6 achtes Achtel die Bezifferung der Orgelstimme: ♯ statt ♮.

Serie II.

Nr. 1. Litaniae Lauretanae für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Bass und Orgel. Bdur.

Köch. Verz. Nr. 109.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Litaniae. Del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart in Salisburgo nel Mese di Maggio 1771«. 20 Blätter mit 35 beschriebenen Seiten, alte Foliirung, Querformat, 10zeilig.

Ausserdem lag die alte Breitkopf und Härtel'sche Ausgabe vor, in welcher der Komposition ein deutscher Text untergelegt ist. (Kantate Nr. 2 »Allerbarmer höre«.) Diese Vorlage konnte aber kaum benutzt werden.

Bemerkungen:

Die Seite 7, System 2 angedeutete Bassposaune ist von Mozart später hinzugefügt worden. Wahrscheinlich ist diese Zuthat durch eine Aufführung veranlasst worden und sollten die üblichen 3 Posaunen auch an anderen Stellen des Stückes mitgehn.

Das Sancta Maria (Seite 3, System 2) hat keine Tempobezeichnung. Das beigefügte »Andante« wurde der oben angeführten alten Ausgabe entnommen.

Von den verschiedenen Lesarten der Orgelstelle Seite 12, Takt 8 bis 11 ist die ohne Orgel die ältere. Später hat Mozart eine Bezifferung hinzugefügt, das »senza Organo« aber nicht ausgestrichen.

Als Schreibfehler sind aufzufassen:

Seite 5, System 2, Takt 5 zweites Viertel im Tenor: *g*, das der Begleitung und Bezifferung widerspricht.

Seite 6, Takt 3 und 4 die Oktavenparallelen: *g*, *b* zwischen den äusseren begleitenden Stimmen.

Seite 10, System 2, Takt 4 erstes Achtel in der II. Violine: $\overline{as}$, für das man lieber: $\overline{b}$ lesen möchte.

Nr. 2. Litaniae de venerabili altaris sacramento für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen (2 Flöten), 2 Hörner, 2 Trompeten, Bass und Orgel. Bdur.

Köch. Verz. Nr. 125.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Lytaniae de Venerabili &c. del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfg. Mozart. nel Mese di Marzo 1772«. 47 Blätter mit 91 beschriebenen Seiten, Querformat, 12zeilig. Das Autograph ist geheftet und hat einen alten blauen Umschlag, der die Überschrift zeigt: »Lytaniae de Venerabilj«. Am Schluss der Litanei ist von Mozart's Hand bemerkt: »Finis. I : O : G : D«. Die Trompeten sind zu Anfang und fernerhin bezeichnet: »2 Clarini in B fa«.

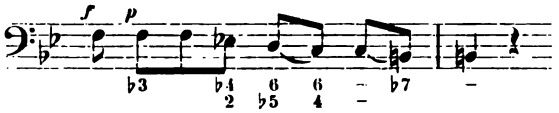
Ausserdem stand die Abschrift einer im Mozarteum zu Salzburg befindlichen Partitur zur Verfügung, in der Flöten- und Paukenstimmen hinzugesetzt sind; für die Redaktion war diese Abschrift unbrauchbar.

Bemerkungen:

Das Autograph ist flüchtig geschrieben und enthält Schreibfehler und zweifelhafte Stellen, von denen einige erwähnt werden mögen:

Seite 7 (19), Takt 2 drittes Achtel in der II. Violine: $\bar{g}$ statt $\bar{f}$.

Seite 20 (32), Takt 3 lautet Mozart's Bezifferung:



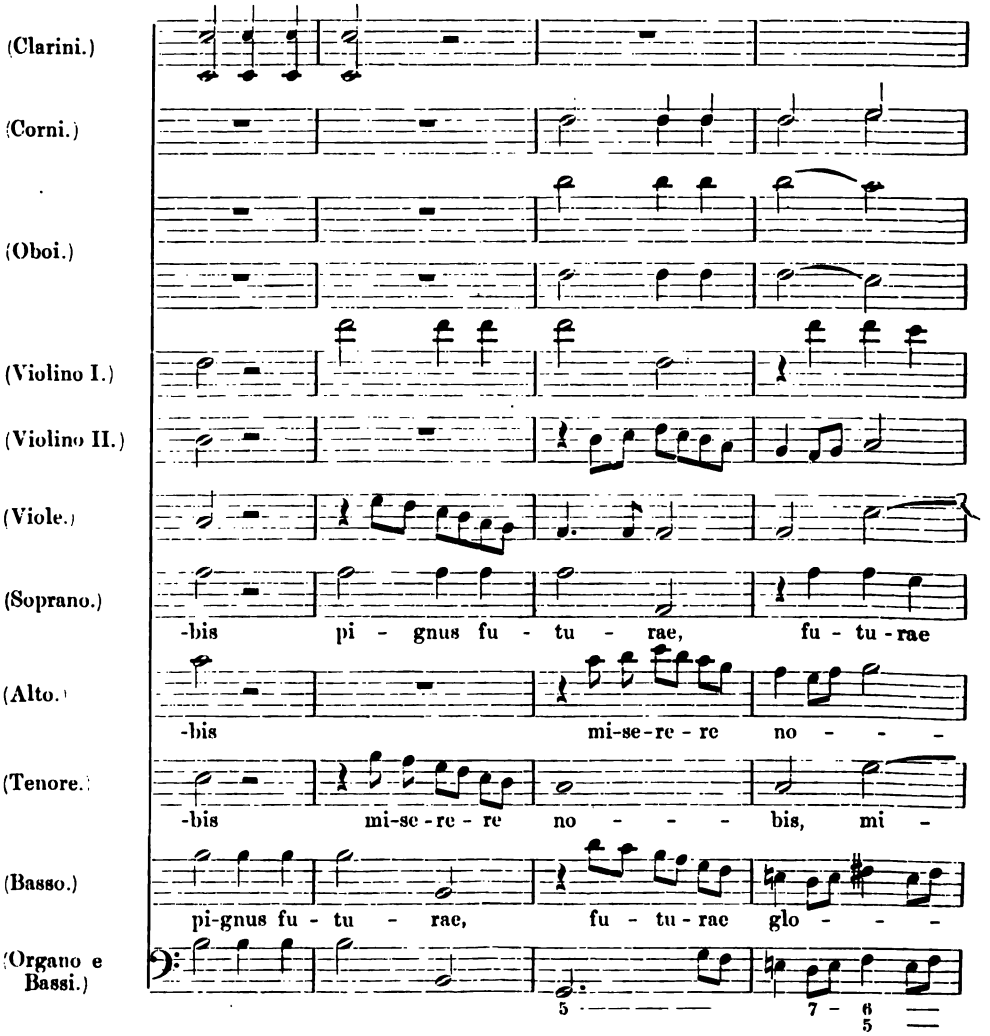
Seite 27 (39), Takt 6 die vierte Note in der Viola: $\bar{es}$ statt $\bar{f}$ oder $\bar{c}$.

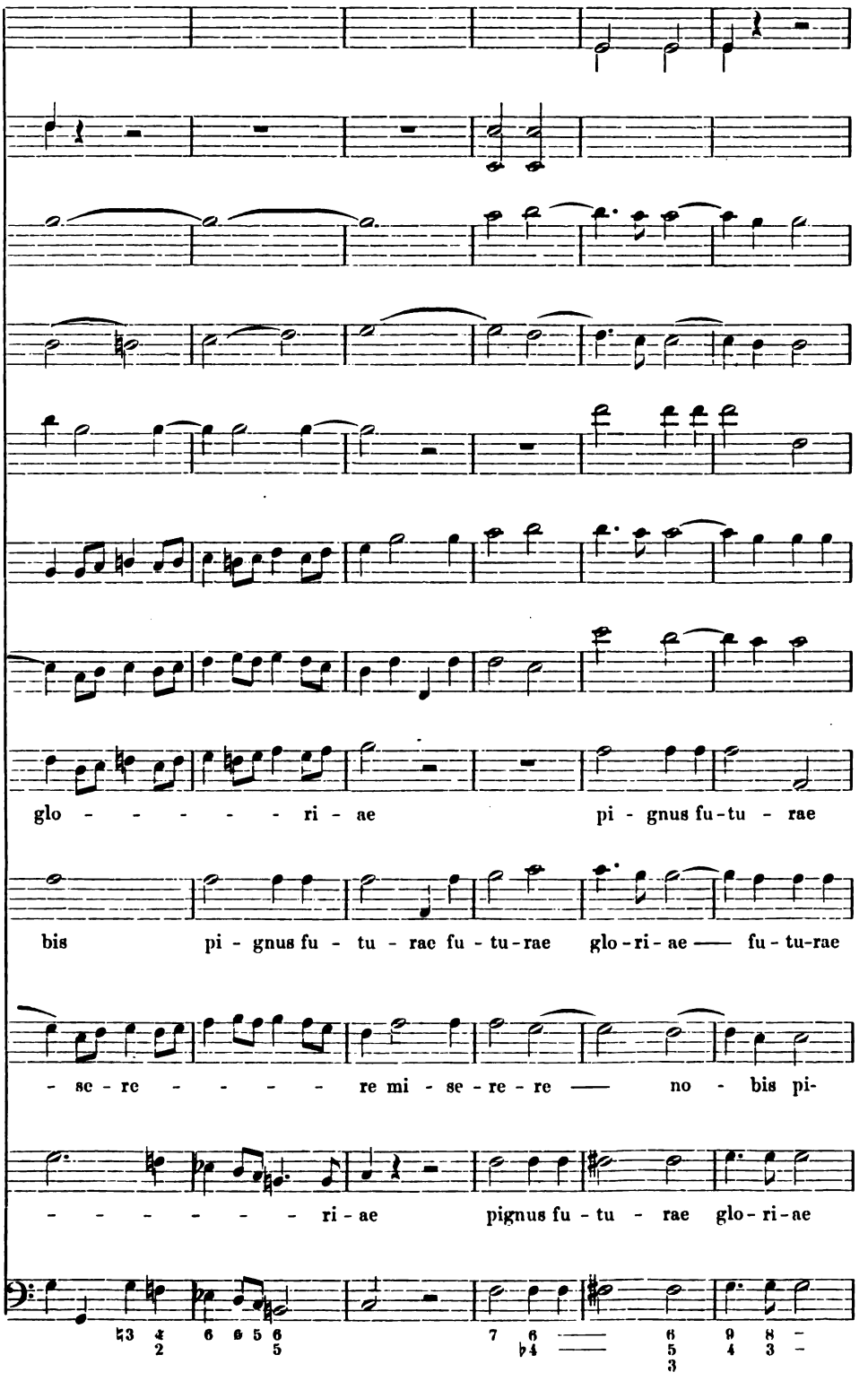
Die Quintenparallelen Seite 18 (30), System 2, Takt 4 und 5 zwischen Alt und Tenor, und Seite 24 (36), System 2, Takt 3 vom fünften zum sechsten Achtel zwischen I. Horn und Bass sind handschriftlich.

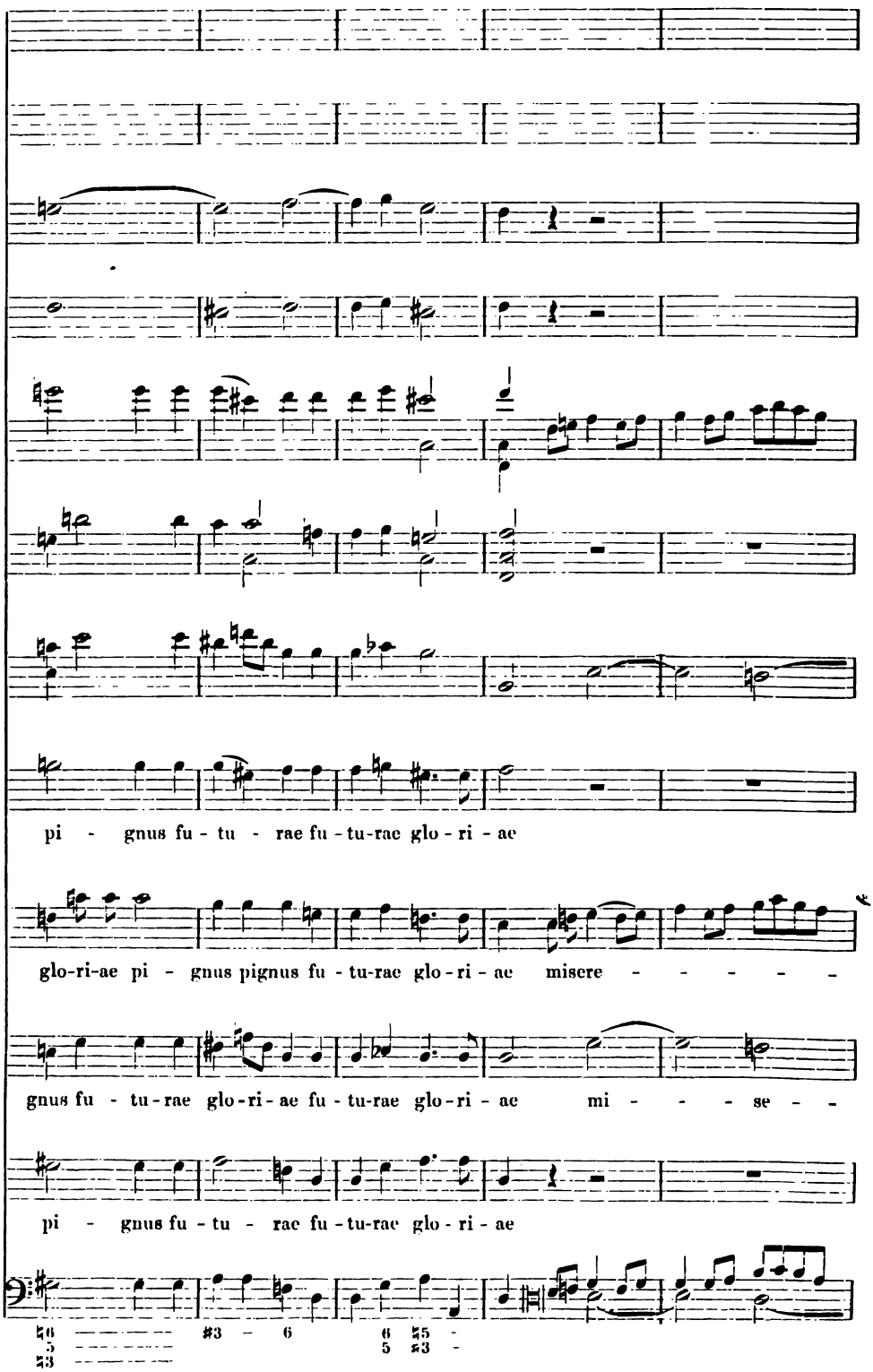
Nachträglich hat Mozart an 4 Stellen Änderungen vorgenommen:

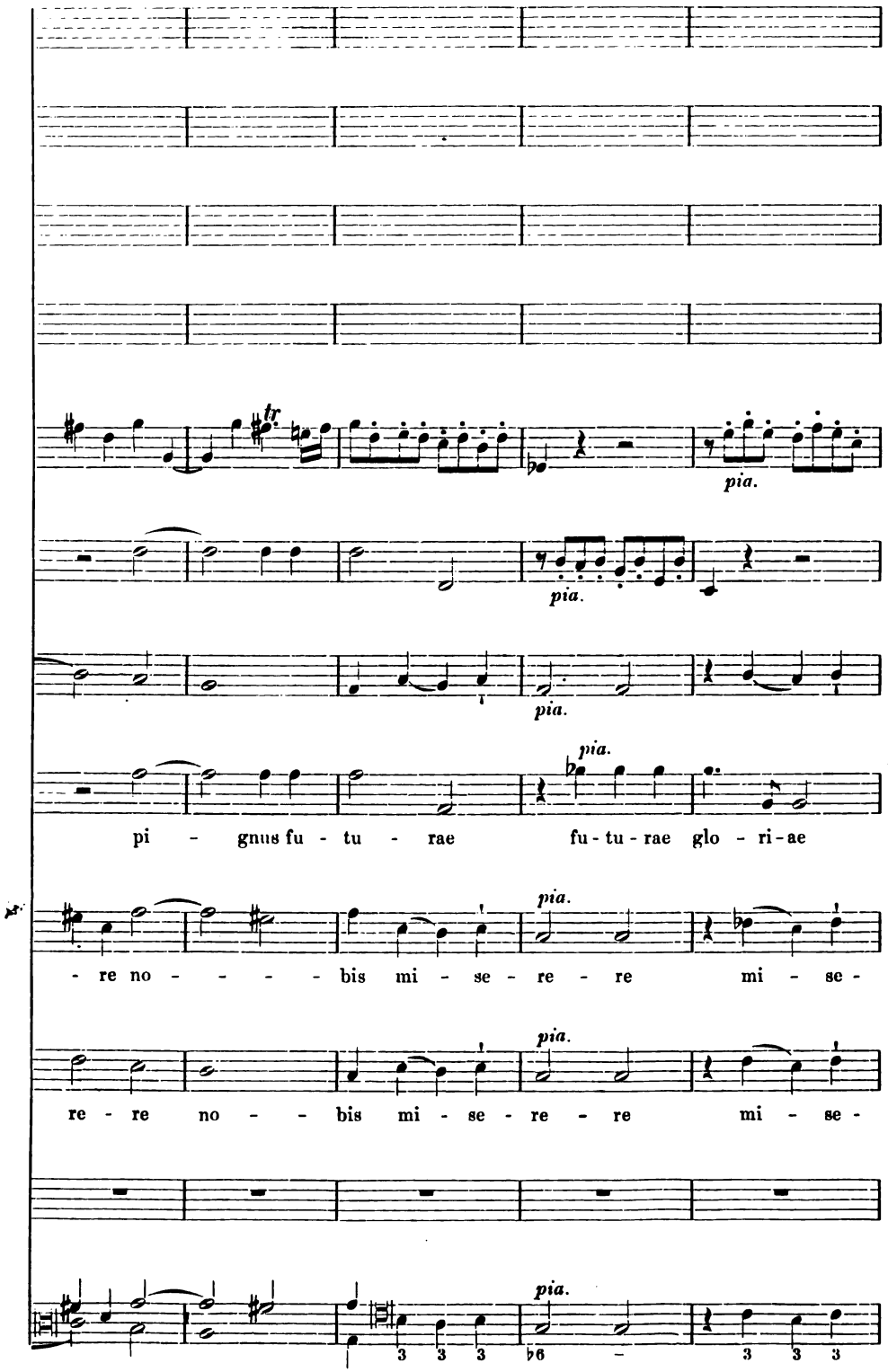
Seite 14 (26), System 2, Takt 4 bis 7 sind erst später eingefügt worden.

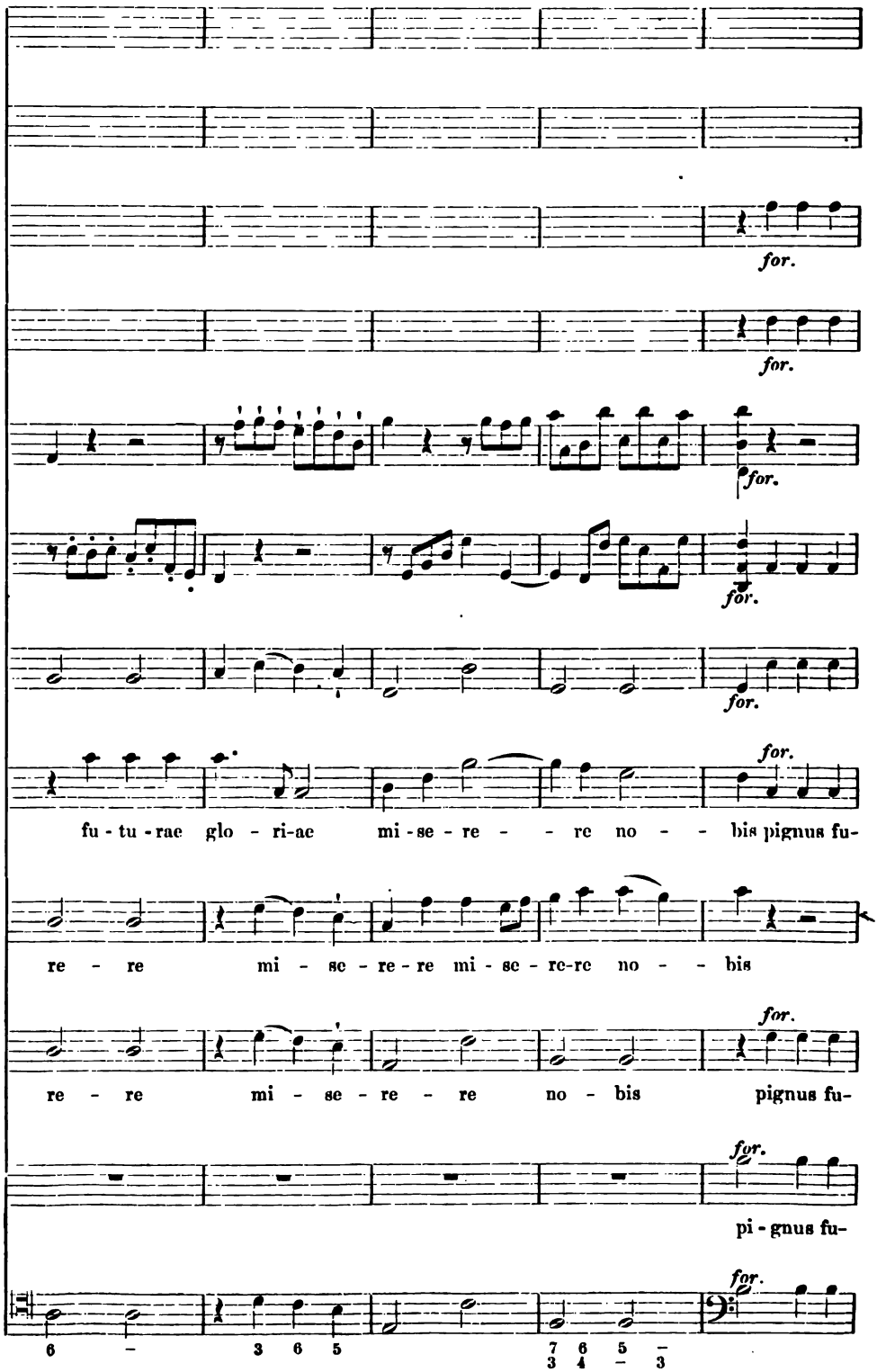
Seite 39 (51) standen an Stelle des achten Taktes ursprünglich 25 später durchstrichene, also lautende Takte:



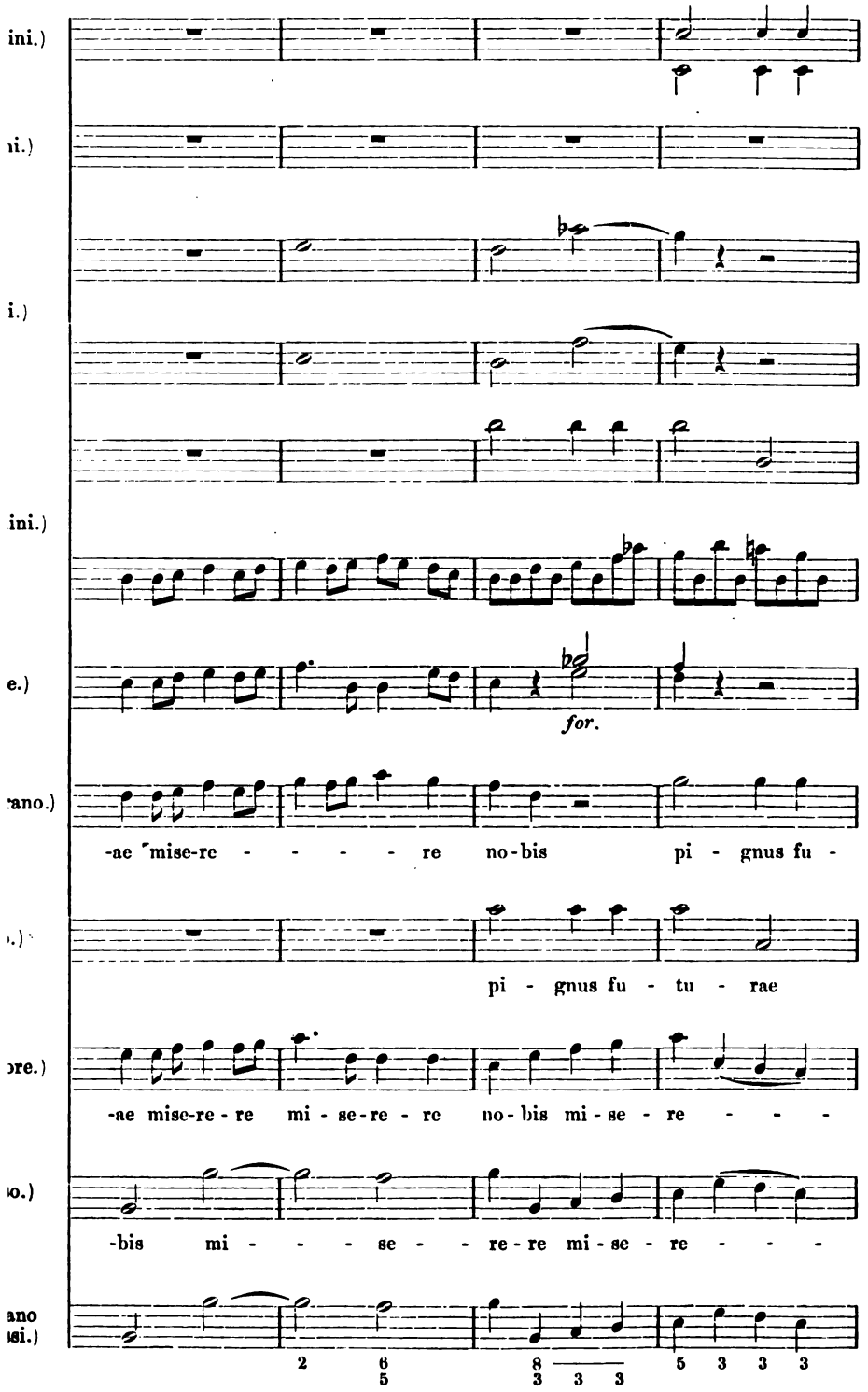

glo - - - - - - ri - ae pi - gnus fu-tu - rae
bis pi - gnus fu - tu - rae fu - tu-rae glo-ri - ae —— fu - tu-rae
- se - re - - - - - re mi - se - re - re —— no - bis pi-
- - - - - - - - ri - ae pignus fu - tu - rae glo - ri-ae

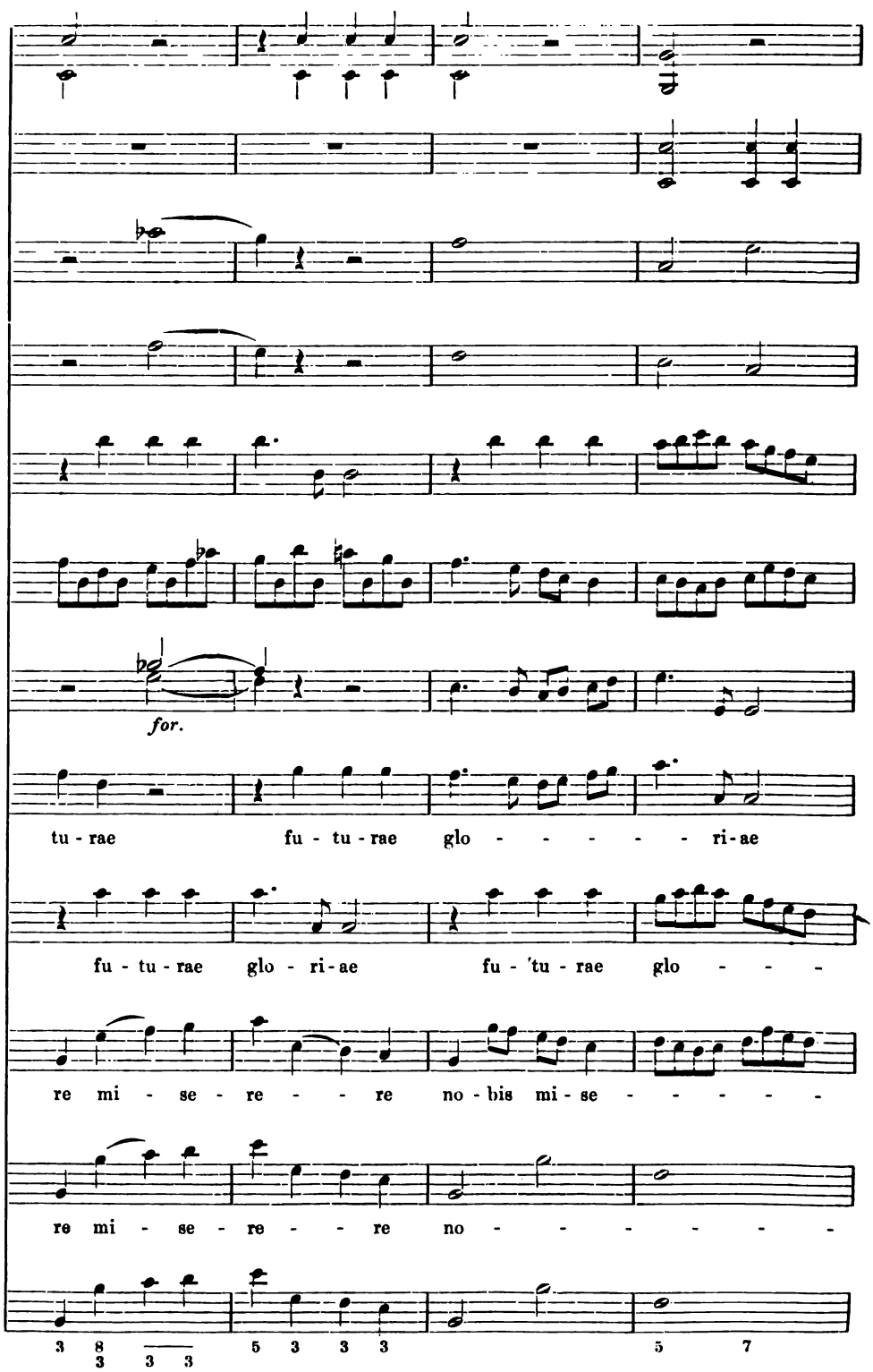

pi - gnus fu - tu - rae fu - tu-rae glo - ri - ae
glo-ri-ae pi - gnus pignus fu - tu-rae glo - ri - ae misere - - - - -
gnus fu - tu-rae glo-ri-ae fu - tu-rae glo-ri - ae mi - - - se - -
pi - gnus fu - tu - rae fu - tu-rae glo - ri - ae

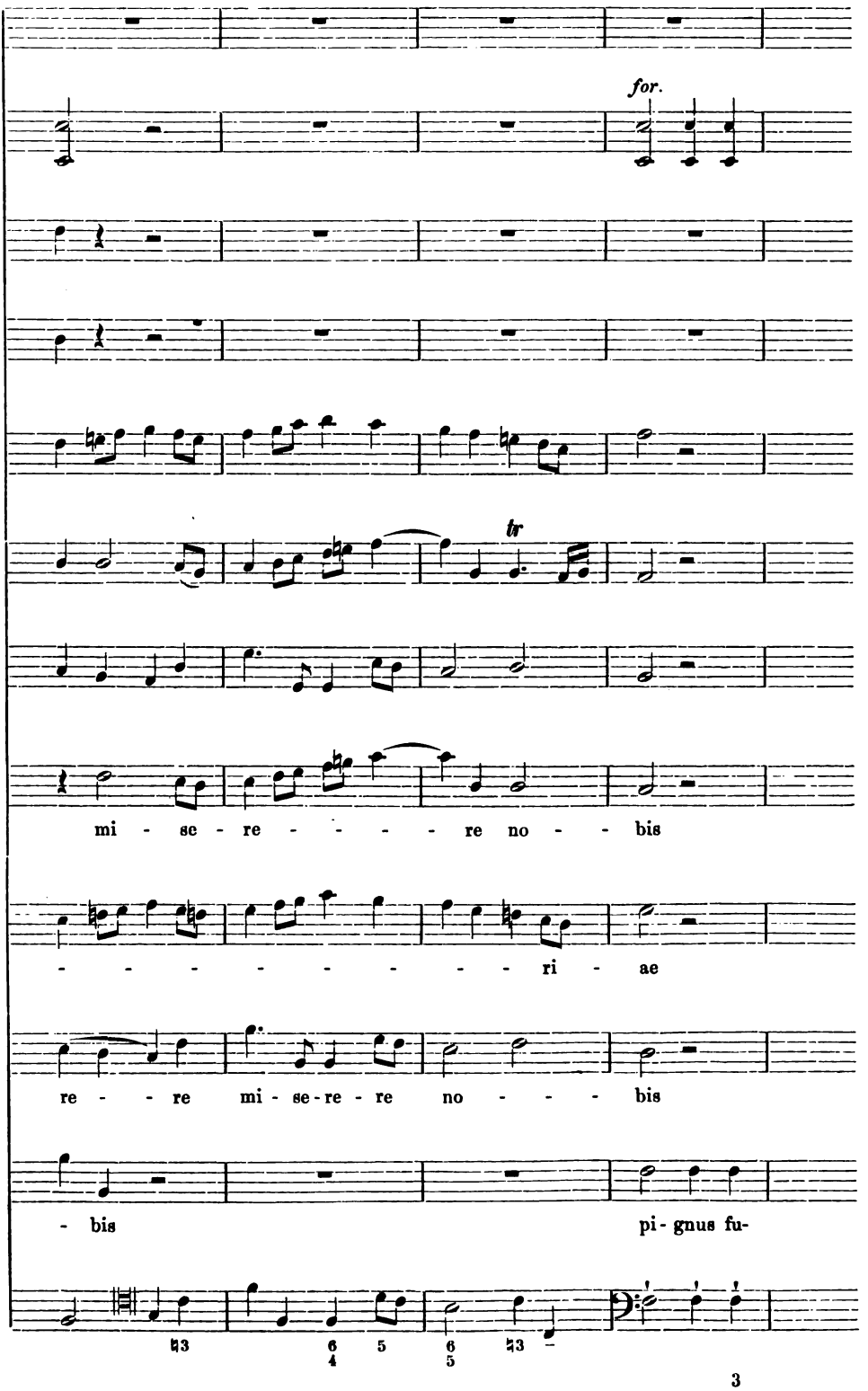

tr
pia.
pia.
pia.
pia.
pi - gnus fu - tu - rae fu - tu - rae glo - ri - ae
pia.
- re no - - - - bis mi - se - re - re mi - se -
pia.
re - re no - - bis mi - se - re - re mi - se -
pia.
3 3 3 6 3 3 3


for.
for.
for.
for.
for.
for.
fu - tu - rae glo - ri-ae mi - se - re - re no - bis pignus fu-
re - re mi - se - re - re mi - se - re-re no - bis
for.
re - re mi - se - re - re no - bis pignus fu-
for.
pi - gnus fu-
for.
6 – 3 6 5 7 6 5 –
3 4 – 3

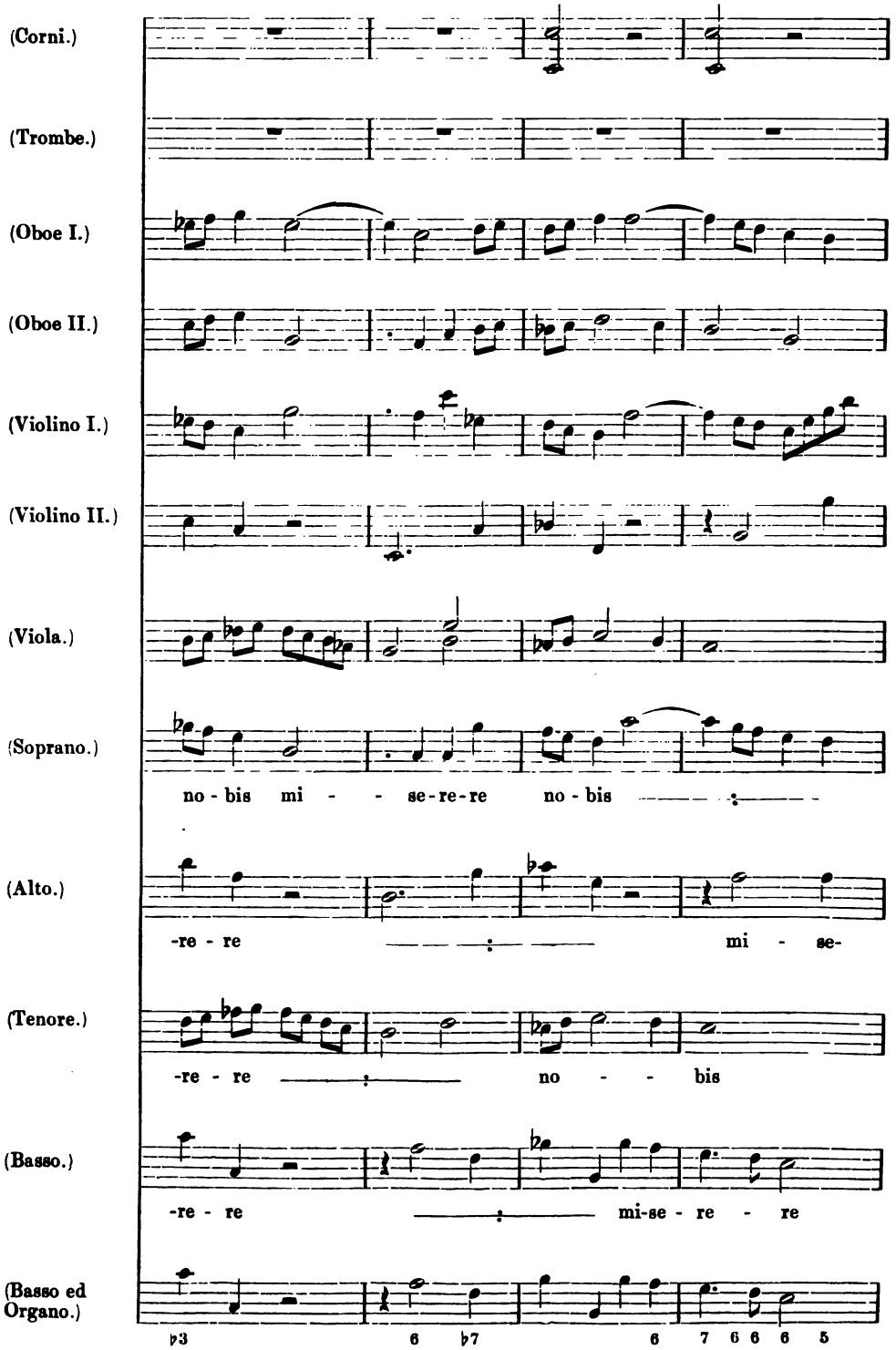
: 40 (52). System 2 statt der Takte 7 und 8 folgende 12 Takte:

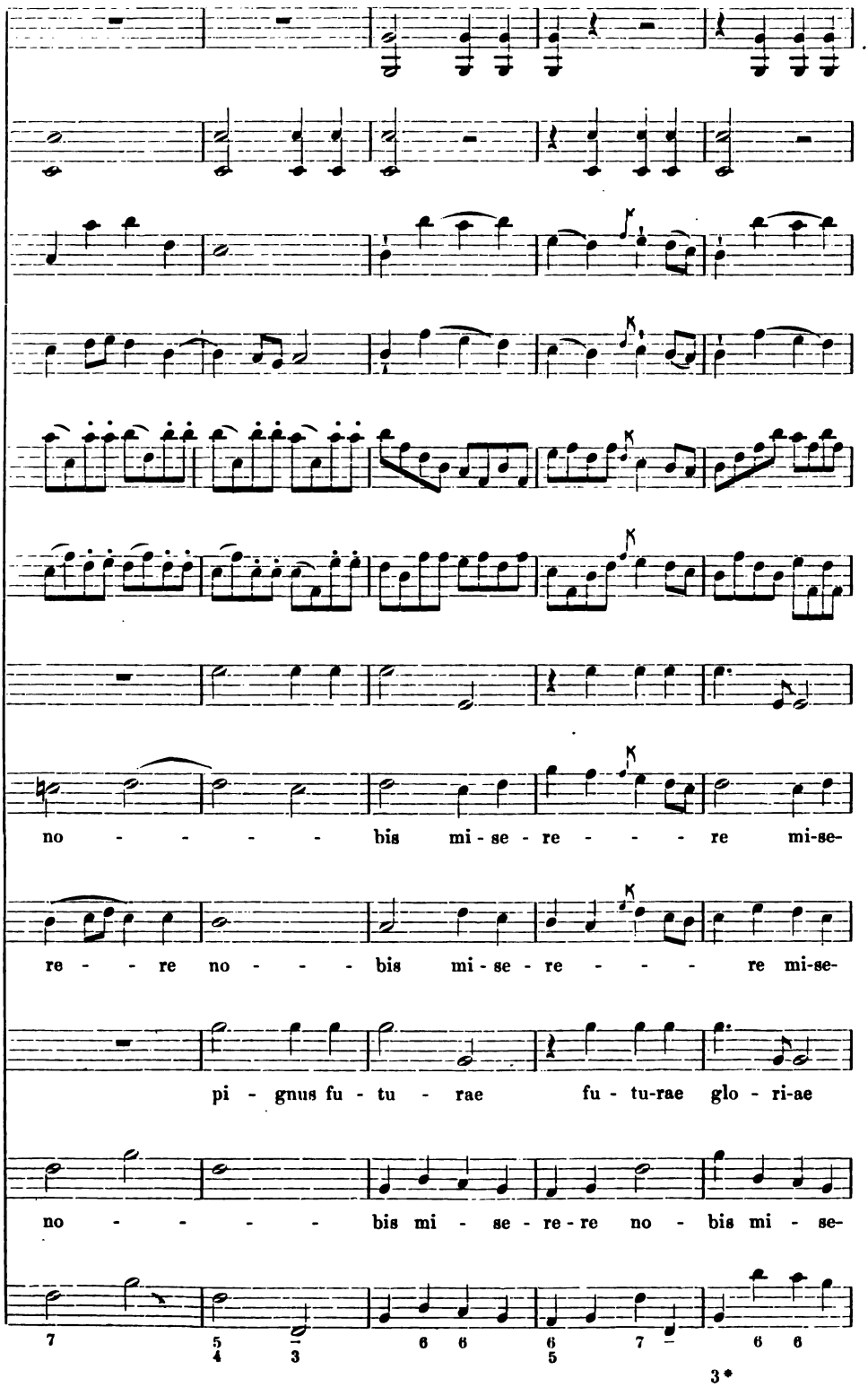


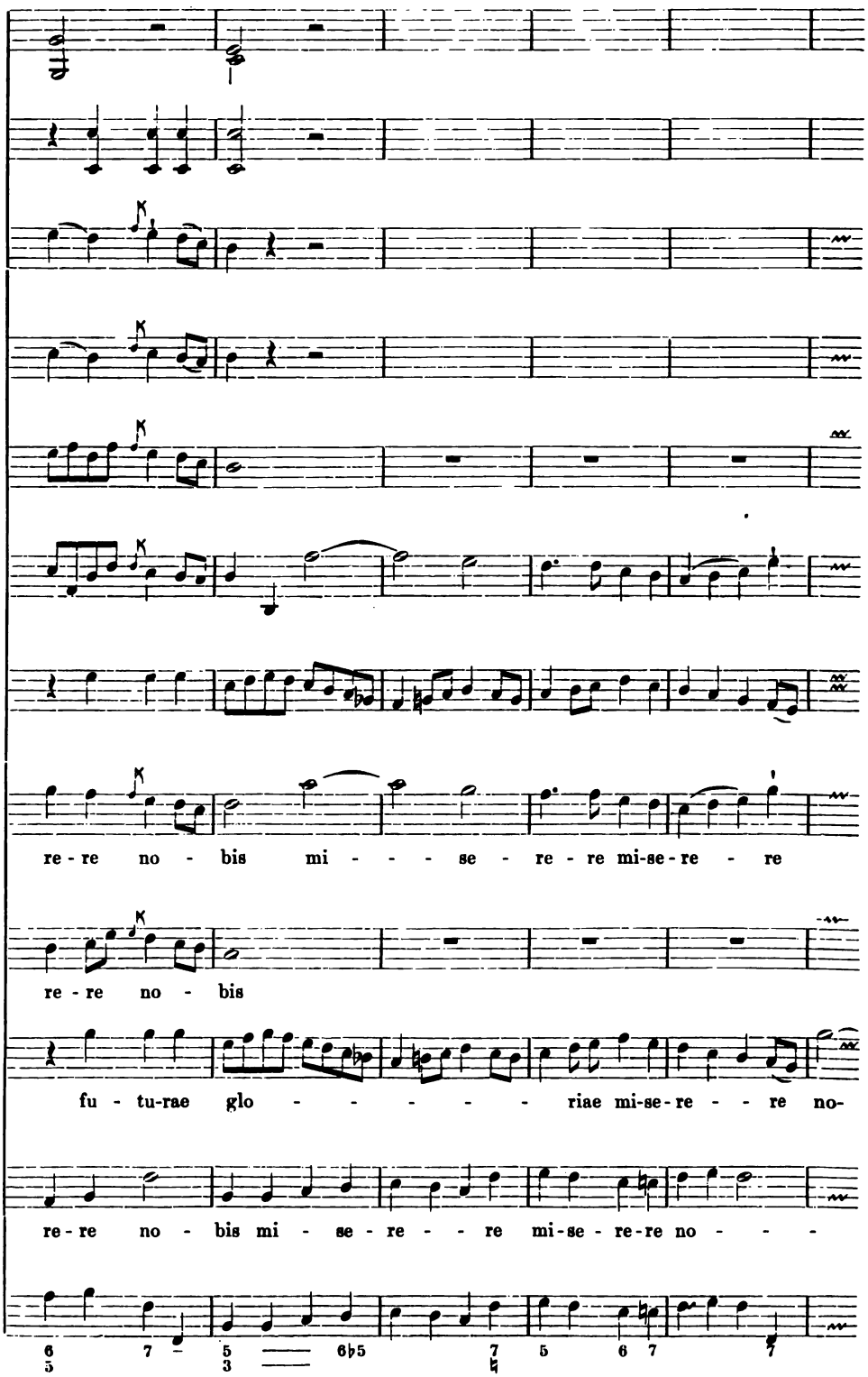

for.
tu - rae fu - tu - rae glo - - - - - ri - ae
fu - tu - rae glo - ri - ae fu - 'tu - rae glo - - -
re mi - se - re - - re no - bis mi - se - - - - -
re mi - se - re - - re no - - - - - - -
3 8 3 3 3 5 3 3 3 5 7


for.
tr
mi - se - re - - - - - re no - - bis
- - - - - - - - - - ri - ae
re - - re mi - se - re - re no - - - - bis
- bis pi - gnus fu-

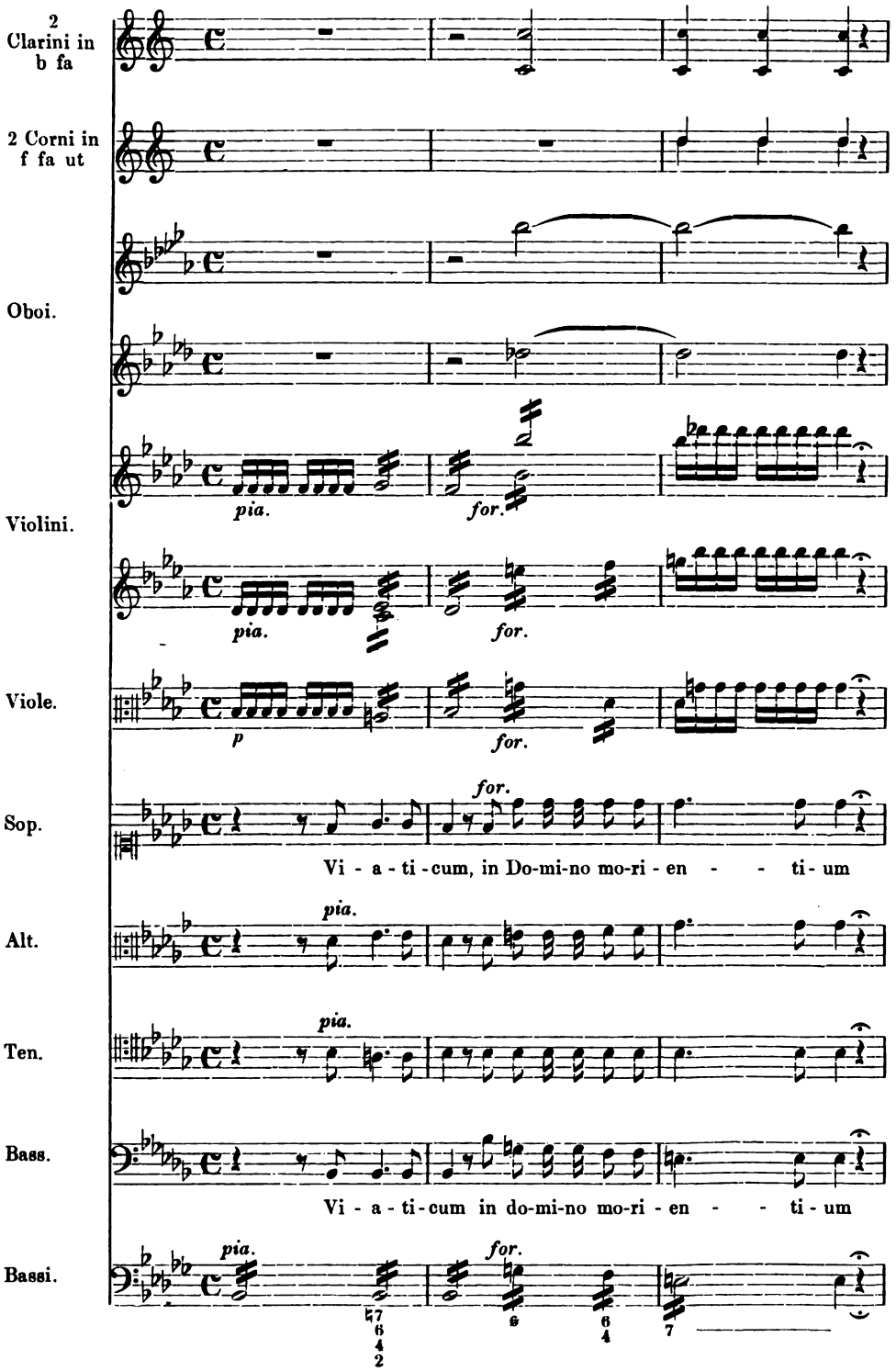
Seite 41 (53), System 2 statt der Takte 2 und 3 folgende 14 Takte:

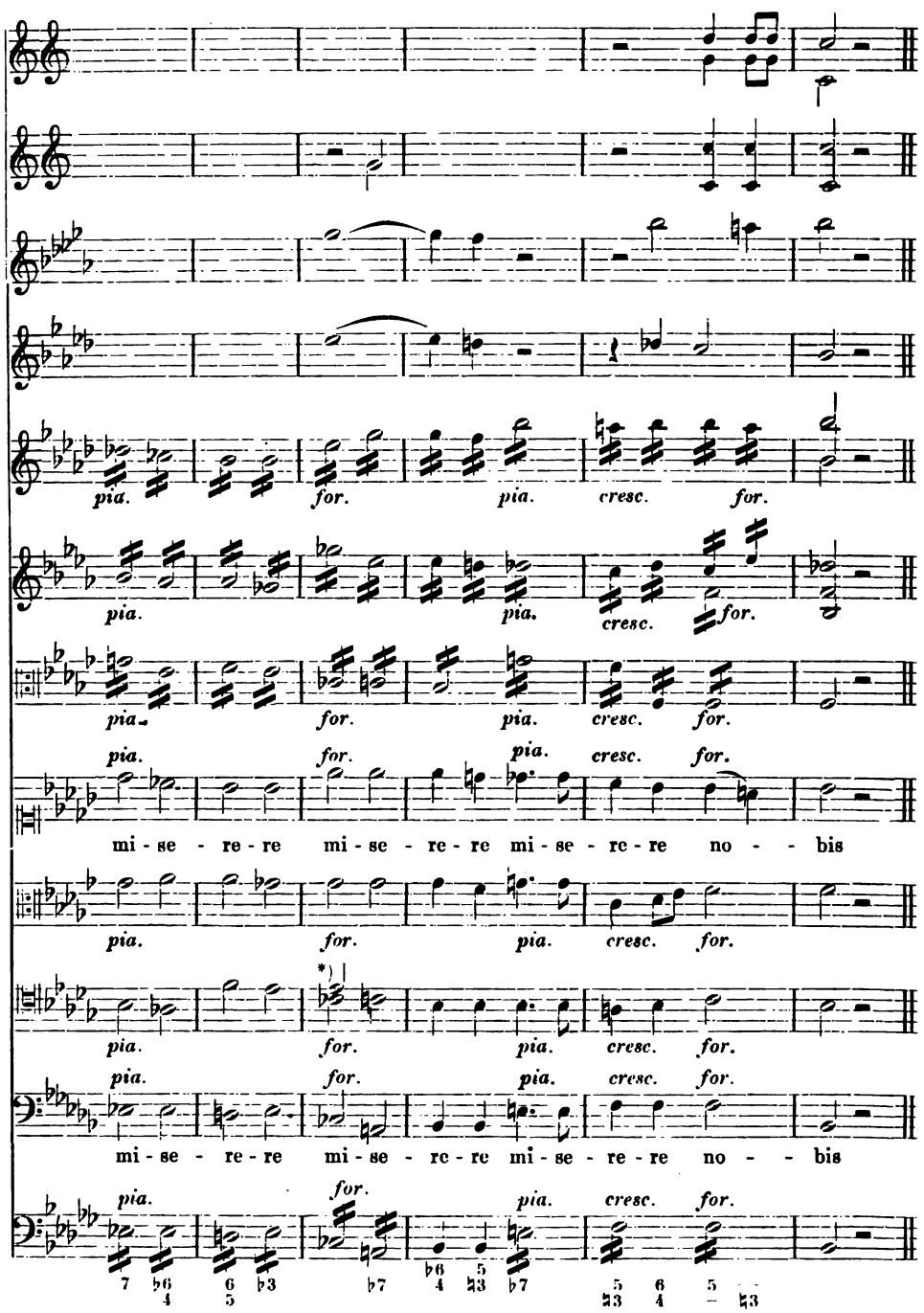



no - - - - - bis mi - se - re - - - - re mi-se-
re - - - re no - - - - bis mi - se - re - - - - re mi-se-
pi - gnus fu - tu - rae fu - tu-rae glo - ri-ae
no - - - - - bis mi - se - re - re no - bis mi - se-
7
5 4
3
6 6
6 5
7
6 6
3*


re - re no - bis mi - - - se - re - re mi-se-re - re
re - re no - bis
fu - tu-rae glo - - - - - - riae mi-se-re - - re no-
re - re no - bis mi - se - re - - re mi-se - re-re no - - -

Das Viaticum Seite 32 (44), System 2 hiess in erster Fassung folgendermassen:





Bemerkenswerth sind noch einige von Leopold Mozart im Autographe gemachte Zusätze und Änderungen. Die zu Anfang des Panis vivus Seite 10 (22), des Panis omnipotentia, Seite 27 (39), des Viaticum Seite 32 (44) und des Agnus Dei Seite 44 (56)

*) Die untere Note ist durchstrichen.

angegebenen Tempi rühren von ihm her. Man hat geglaubt, diese Zusätze in der Ausgabe beibehalten zu müssen, um so mehr, da der Komponist kein Tempo angegeben hatte. Ferner hat Mozart's Vater das Seite 43 (55), System 2, Takt 4 von Wolfgang geschriebene »tasto solo« durchstrichen und in »senza Organo« umgeändert; die im letzten Takte der Seite stehende Ziffer »7« hat er aber stehn lassen und beim zweiten Viertel des ersten Taktes der folgenden Seite wiederum beigefügt: »col Organo«. Beim Agnus Dei Seite 44 (56) macht er die Bemerkung: »Das Solo vom Agnus Dei wird für Hr. Meissner in die Bassstimme hineingeschrieben«. Ohne Zweifel sind diese Andeutungen gelegentlich einer Aufführung gemacht worden.

Nr. 3. Litaniae Lauretanae für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 195.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin, mit der handschriftlichen Überschrift »di Wolfgango Mozart a Salisburgo 1774«.

Bemerkungen:

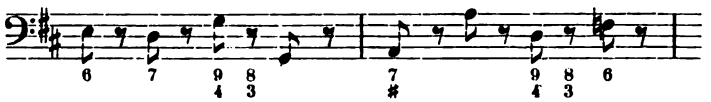
Die Tempobezeichnungen zum Kyrie Seite 1 (63) und Sancta Maria Seite 14 (76) sind zwar dem Autographe entnommen worden, doch hier nicht handschriftlich.

In folgenden Fällen wurde die Bezifferung geändert, die im Autographe folgendermassen lautet:

Seite 19 (81), System 2, Takt 2 im ersten Viertel 6.

Seite 23 (85), Takt 5 im sechsten Achtel 7.

Seite 29 (91), Takt 2 und 3.

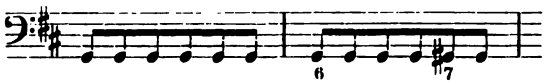


Die Bezifferung der beiden dritten Viertel ist den vorhandenen Stimmen gemäss unmöglich.

Seite 32 (94), Takt 4 im sechsten Achtel Sopran: $\bar{\bar{c}}$, nach Takt 1, System 2 der Seite 37 (99) in: $\bar{a}$ geändert.

Seite 32 (94), System 2, Takt 8 hat im ersten Achtel die I. Violine den Ton $\bar{\bar{d}}$, während an gleicher Stelle Seite 38 (100), Takt 6 eine Achtelpause steht.

Seite 37 (99), Takt 8 und 9 die Bezifferung:



in ersterem Takte fehlt die Bezifferung des sechsten Achtels, im zweiten gehört 6 nicht auf das erste, sondern auf das zweite Viertel.

Seite 39, Takt 4 haben im fünften Achtel die Bässe: *cis* statt *d*; ein Schreibfehler.

Nr. 4. Litaniae de venerabili altaris sacramento für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen (2 Flöten), 2 Fagotte, 2 Hörner, 3 Posaunen, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 243.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Lytaniae de Venerabili etc. Del Sgr: Caval: Amadeo Wolf-

gango Mozart nel Marzo 1776 à Salisburgo«. 50 Blätter mit 99 beschriebenen Seiten, Querformat, 10zeilig. Das Autograph ist geheftet und hat einen alten blauen Umschlag, auf dem die Worte stehen: »Lytaniae de Venerabilj altaris Sacramento Di Amadeo Wolfgango Mozart. 1776«. Die Stimmen haben beim ersten Stück die Vorzeichnungen: Violini (2 Systeme), Viole, 2 Oboe, 2 Corni in E la fà, Canto, Alto, Tenore, Basso, Organo.

Bemerkungen:

Das Autograph ist mit Sorgfalt geschrieben und enthält wenige Stellen, die zu Zweifeln oder Änderungen Anlass geben könnten. Zu erwähnen ist Folgendes:

Den beiden letzten Takten der Seite 37 (145) fehlt die Bezifferung, sie wurde parenthesirt hinzugefügt.

Dem Anfang des Viaticums Seite 38 (146) fehlt jedwedes Vortragszeichen; erst beim Eintritt der Gesangstimme im sechsten Takte steht ein »*for*:«

Seite 43 (151), System 2, Takt 1 fehlt im fünften Achtel des Tenor und der Viola ♮ vor *h*.

Seite 47 (155), Takt 3 findet sich die Bezifferung: $\frac{7}{3}$ $\frac{6}{\ }$ $\frac{5}{\ }$; auch an anderen Stellen sind Ungenauigkeiten in der Bezifferung zu verzeichnen.

Seite 47 (155) letzter Takt fehlt im ersten Viertel des Tenor und der Viola ♮ vor *h*.

Seite 53 (161) letzter Takt im Solo-Violoncell die Note $\bar{f}$ statt $\bar{a}$, vergleiche Seite 56 (164), Takt 1.

Nr. 5. „Dixit" et „Magnificat". Für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 193.

Vorlage: Autographe Partitur früher im Besitze des Dr. Ludwig Ritter von Köchel, jetzt in der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

Die erste Seite des Autographs enthält die Überschrift: »di Wolfgango Amadeo Mozart à Salisburgo nel mese di luglio 1774«; das erste Musikstück die Bezeichnung: »Dixit«.

Beide Stücke sind Theile einer Vesper, die wie zum öftern vorkommt, einzeln komponirt wurden, um in dergleichen Abendgesänge eingelegt zu werden.

Nr. 6. Vesperae de Dominica für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 321.

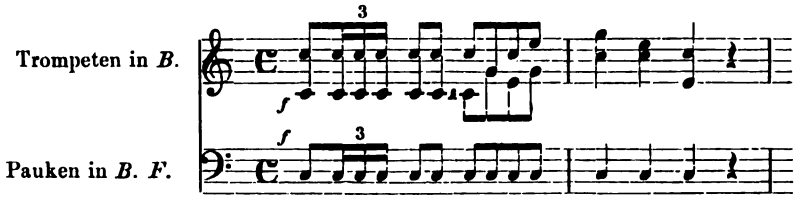
Vorlagen:

1. Abschrift einer im Mozarteum zu Salzburg befindlichen Partitur.
2. Gedruckte Stimmen unter dem Titel: »VI Psalmen« u. s. w. (Wien, Diabelli und Comp.)
3. Gedruckte Partitur unter dem Titel: Kantate 6 und 7. (Leipzig, Breitkopf und Härtel.) Sie enthält das Dixit, Laudate Dominum und das Magnificat; der Text ist geändert.

Bemerkungen:

Die Vorlagen weichen an manchen Stellen von einander ab; die bemerkenswertheste Differenz findet sich Seite 9 (201), wo im fünften Takte das vierte Viertel des Soprans nach den Diabelli'schen Stimmen: $\bar{h}$, nach den anderen Vorlagen aber: $\bar{g}$ lautet.

Die Salzburger Abschrift und die Diabelli'schen Stimmen haben beim »Beatus vir« Seite 16 (208) auch Trompeten und Pauken und müssen diese Stimmen, die in den Vorlagen ganz verschieden lauten, als von fremder Hand hinzugefügt betrachtet werden. Die beiden ersten Takte, wie sie die Salzburger Abschrift bringt, mögen hier folgen:



Verweisen lässt sich auch auf einen bei Breitkopf und Härtel erschienenen alten Klavierauszug des Beatus vir, in den keine einzige Note jener hinzugefügten Trompeten und Paukenstimmen übergegangen ist.

Nr. 7. Vesperae solennes de confessore für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Fagott, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 339.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »di Wolfgango Amadeo Mozart Salisburgo Anno 1780«. 46 Blätter mit 85 beschriebenen Seiten, foliirt, Querformat, 10zeilig. Eine zweite Überschrift von fremder Hand lautet: »Vesperae Solennes de Confessore«.

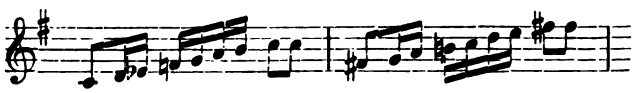
Bemerkungen:

Beim Eintritt des Chores im Laudate Dominum Seite 38 (274) ist ausdrücklich vermerkt: »Senza Tromboni«.

Eine bedenkliche Stelle findet sich Seite 27 (263), System 2, Takt 4, wo Mozart in der ersten halben Note der I. Violine und dem Sopran die Note $\bar{a}$ giebt, die in der Ausgabe eine Terz tiefer gelegt wurde.

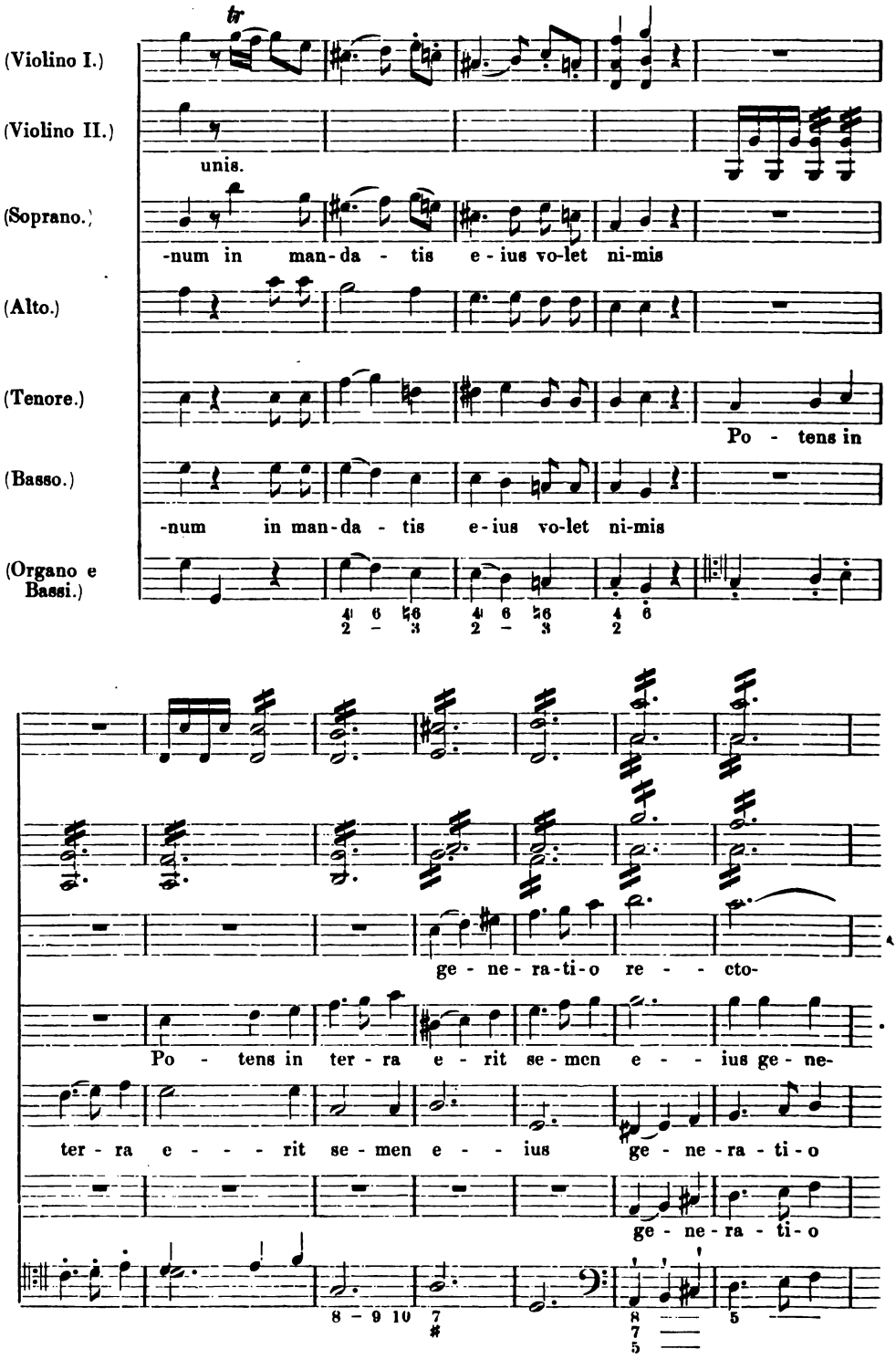
Seite 6 (242), Takt 1 hat im sechsten Achtel das: f der Streichinstrumente kein Versetzungszeichen (♯) vor sich; dasselbe gilt von dem: $\bar{\bar{g}}$ der I. Violine im sechsten Achtel des Taktes 2 der Seite 21 (257); die betreffenden Stellen sind ungeändert gelassen worden.

Ein Zweifel kann sich auch an ein in den Violinen, Seite 24 (260), System 2, Takt 4 und 5 vorkommendes Zeichen knüpfen. Die erste Violine (die zweite ist nicht ausgeschrieben) lautet nach dem Autograph folgendermassen:



Das im zweiten Takte vor der Note: $\bar{h}$ stehende Auflösungszeichen ist entweder überflüssig, oder es ist anzunehmen, dass Mozart sich die Note $\bar{b}$ als vorübergehend gedacht und in ersterem Takte ein ♭ vor $\bar{h}$ einzufügen vergessen hat.

Seite 18 (254), System 2 zwischen Takt 3 und 4 finden sich folgende 12 später verworfene Takte:


(Violino I.)
(Violino II.)
unis.
(Soprano.)
-num in man-da - tis e-ius vo-let ni-mis
(Alto.)
(Tenore.)
Po - tens in
(Basso.)
-num in man-da - tis e-ius vo-let ni-mis
(Organo e Bassi.)
ge - ne-ra-ti-o re - - cto-
Po - tens in ter - ra e - rit se-men e - - ius ge-ne-
ter - ra e - - - - rit se-men e - - ius ge - ne-ra - ti-o
ge - ne-ra - ti-o

Serie III.

Nr. 1. Kyrie für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola und Bass.

Köch. Verz. Nr. 33.

Vorlage: Ein Manuskript, theilweise autograph, im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Mese à Paris 12. Juni di Wolfgang Mozart 1766«. Vier Blätter mit vier beschriebenen Seiten, Querformat, 10zeilig. Die ersten 2 Seiten, die ersten 19 Takte enthaltend, sind von fremder, die folgenden 2 Seiten und die auf der ersten Seite befindliche Überschrift von Mozart's Hand geschrieben. Die Bezifferung Takt 10 bis 18 scheint von Leopold Mozart beigefügt worden zu sein.

Bemerkungen:

Seite 4, Takt 6 im ersten Viertel Tenor: *g*, wurde nach Takt 3 der Seite 2 in $\overline{c}$ geändert.

In der Vorlage sind die Vortragsbezeichnungen mangelhaft eingetragen, so im 5. und 7. Takt, wo nur die Violinen mit Vortragszeichen bedacht sind, und im 15. bis 17. Takt, wo dem letzten *crescendo* ein *forte* oder wieder ein *piano* folgen müsste u. s. w. Unter diesen Umständen wurde von einer Ergänzung der Zeichen abgesehen, es erschien vielmehr rathsam, sich bei der Herausgabe genau an die Vorlage zu halten. Dagegen wurden die fehlenden Versetzungszeichen hinzugefügt, so im Takte 13 die ♭ in der II. Violine, Viola, im Sopran und Tenor; im Takte 14 das ♭ im Tenor; in den Takten 18 und 19 die ♮ in der II. Violine und im Tenor.

Die kleinen Vorschlagsnoten erscheinen in der Vorlage Takt 1 bis 19 als undurchstrichene, von Takt 20 an als durchstrichene Achtelnoten.

In O. Jahn's Wiedergabe dieses Werkes (Biographie, II. Ausgabe, II. Theil, Noten Beilagen Seite 4 bis 6) hat die im 20. Takte im Sopran stehende Note $\overline{\overline{c}}$ ein ♭ vor sich und ist darüber bemerkt: (so!) Im Autograph beginnt mit diesem Takte eine neue Seite und steht dort ein ♭, als der Vorzeichnung angehörend, auf der vierten Linie. Irrthümlicherweise hat es der Kopist auf die folgende Note bezogen.

Nr. 2. Kyrie für fünf Soprane.

Köch. Verz. Nr. 89.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift (links:) »Kyrie a cinque con diversi Canoni«, (rechts:) »di Wolfg. Mozart«, Kleinquerformat, 10zeilig, 4 Blätter mit 5 beschriebenen Seiten. An der Seite ist von fremder Hand angegeben: »177—«.

Nr. 3. Kyrie für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 322.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze des Mozarteums zu Salzburg. 4 Blätter mit 8 beschriebenen Seiten, Querformat, 14zeilig. Die Systeme haben zu Anfang die Bezeichnungen: 2 Violini (2 Systeme), 2 Oboe (2 Systeme), 2 Corni in *Es*, 2 Trombe in *Es*, Tympani, 2 Fagotti, Canto, Alto, Tenore, Basso, Organo e Bassi.

Nr. 4. Kyrie für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Trompeten, Pauken, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 323.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze des Mozarteums zu Salzburg, 2 in einander liegende Bogen mit 8 beschriebenen Seiten. Ein Theil der Systeme hat die Vorzeichnung: Violino 1mo, Violino 2do, Viola, Oboe, Fagotti, Clarini in C, Tympani. Die übrigen (unteren) Systeme sind ohne Vorzeichnung.

Bemerkungen:

Das Autograph bricht zu Ende der letzten Seite mit dem 37. Takte des Stückes ab, das folgende ist verloren gegangen. Ohne Zweifel hatte Mozart das Kyrie vollendet; es geht dies u. A. daraus hervor, dass nach den zuletzt vorkommenden Textsilben »lei« und »e« das übliche Bindezeichen angebracht ist. Hiernach sind die Angaben O. Jahn's (Biogr. II. Ausgabe, I. 531) und Köchel's (Verz. Nr. 323), nach welchen das Werk nur im Entwurf vorhanden sein soll, zu berichtigen.

Abbé Stadler's Ergänzung lag in einer Abschrift vor.

Seite 7 (27) im letzten Takt scheint bei den zwei ersten Noten der ersten Trompete ein Schreibfehler Mozart's vorzuliegen; den übrigen Stimmen und der Bezifferung nach müssen es zwei Viertelnoten: »*e*, *fis*« sein.

Nr. 5. Kyrie für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 341.

Vorlagen:

1. Eine Abschrift im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin von der Hand Aug. Eberhard Müller's, mit der Bemerkung: »Nach Mozart's Handschrift kopirt. Die Original-Partitur besitzt Hr. Kapellm. André«.
2. Eine bei J. André in Offenbach erschienene Partitur mit der Bemerkung: »Nach dem hinterlassenen Original-Manuskripte herausgegeben«.
3. Eine eben daselbst erschienene neuere Partitur mit derselben Bemerkung.

Nr. 6. Spruch „God is our Refuge" (Psalm 46, 1) für vierstimmigen Chor.

Köch. Verz. Nr. 20.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze des British Museum zu London mit der handschriftlichen Überschrift »Chorus« und der Jahreszahl »1765«.

Nr. 7. Veni sancte spiritus für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 47.

Vorlagen:

1. Abschrift einer im Besitze des Mozarteums zu Salzburg befindlichen Partitur.
2. Geschriebene Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin, aus dem Nachlasse O. Jahn's.

Bemerkung:

Beide Vorlagen enthalten viele Schreibfehler, die meistens leicht, durch Parallelstellen etc. zu beseitigen waren.

Nr. 8. Miserere für Alt, Tenor, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 85.

Vorlage: Abschrift aus O. Jahn's Nachlass im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin.

Nr. 9. Antiphone „Quaerite primum regnum Dei" (Matth. 6, 33) für Sopran, Alt, Tenor und Bass.

Köch. Verz. Nr. 86.

Die autographe Partitur, welche der Redaktion nicht vorgelegen hat, ist im Besitze des Lyceums (Liceo Comunale) in Bologna. Mozart's Komposition wurde zuerst veröffentlicht von Gaetano Gaspari, Kapellmeister in Bologna, in der »Gazetta musicale di Milano« vom 9. Mai 1858 und bald darauf in seinem Buche »La musica in Bologna«. (Milano, Ricordi.) Die früher Mozart zugeschriebene Komposition ist von Padre Martini. Das Manuskript im Mozarteum zu Salzburg ist eine Abschrift der Mozart'schen Komposition. Vgl. auch Fétis »Biographie universelle des musiciens«. (II. Ausgabe, Bd. 6, Seite 226 f.)

Nr. 10. Regina coeli für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen (2 Flöten), 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 108.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Regina Coeli del Sigr. Cavaliere Amadeo Wolfg. Mozart nel mese di Maggio 1771«. Querformat, 12zeilig, 20 Blätter mit 40 beschriebenen

Seiten. Vor den Systemen stehen die Bezeichnungen: 2 Clarini, Tympani, 2 Corni, 2 Oboe, Violini (2 Systeme), Viole, Sop., Alt., Ten., Bass., Organo.

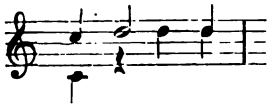
Bemerkungen:

Die Tempi zu Anfang des 2. und 3. Satzes Seite 8 (70) und 14 (76) sind von Leopold Mozart's Hand beigefügt.

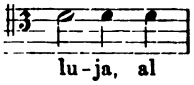
Folgende Schreibfehler und zweifelhafte Stellen wurden geändert:

Seite 5 (67), Takt 3 viertes Viertel im Sopran: $\bar{a}$.

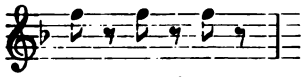
Seite 6 (68), System 2, Takt 2 die Hörner:



Seite 7 (69), Takt 5 Tenor:

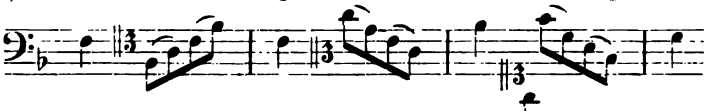


Seite 9 (71), System 2, Takt 5 die I. Violine:

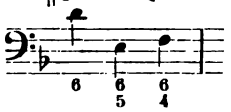


Seite 12 (74), Takt 6. Die beiden letzten Noten des Soprans sind ohne Versetzungszeichen, lauten also: $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{f}}$.

Seite 13 (75), Takt 5 bis 8 die Orgel, abweichend von den Singstimmen:



Seite 13 (75), System 2, Takt 9 die Bezifferung:



Seite 15 (77), Takt 2 im Sopran fehlen sämmtliche Versetzungszeichen.

Seite 15 (77), System 2, Takt 3 das erste Sechszehntel in der II. Violine $\bar{g}$, eine Terz zu hoch.

Seite 23 (85), Takt 7 das dritte Achtel in der II. Violine: $\bar{\bar{c}}$, eine Sekunde zu tief.

Nr. 11. Regina coeli für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen (2 Flöten), 2 Hörner, Bass und Orgel.

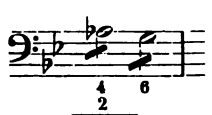
Köch. Verz. Nr. 127.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Regina Coeli del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart nel mese di Maggio 1772«. Querformat, 10zeilig, 20 Blätter mit 39 beschriebenen Seiten. Vor den Systemen die Bezeichnungen: 2 Corni in B, 2 Oboe, Violini (2 Systeme), Viole, Sop., Alt., Ten., Basso, Organo e Bassi.

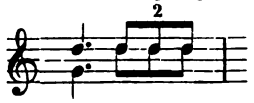
Bemerkungen:

Zu verzeichnen sind zwei Schreibfehler Mozart's, die in der Ausgabe geändert wurden:

Seite 6 (92), System 2, Takt 4 Orgel und Bass:



Seite 13 (99), System 2, Takt 5 die Hörner:



Die Oktavenparallelen Seite 19 (105), letzter Takt vom dritten zum vierten Achtel zwischen der I. Violine und Bass, so wie die Quintenparallelen Seite 31 (117), Takt 3 vom zweiten zum dritten Achtel zwischen Sopran und Tenor sind handschriftlich.

Nr. 12. Regina coeli für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Trompeten, Pauken, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 276.

Vorlage: Geschriebene Partitur aus dem Nachlasse Köchel's.

Bemerkungen:

Die Vorlage ist unzuverlässig. Sie scheint ihrer Anordnung nach aus Stimmen zusammengesetzt zu sein und enthält auch eine Violastimme, die meistens im Einklang mit dem Tenor geht und, wo derselbe schweigt, so störend in das Gewebe der andern Stimmen eingreift, dabei so ungeschickt gesetzt ist, dass sie unmöglich von Mozart herrühren kann. Eine Bezifferung ist nur im ersten Takte angegeben. Von den Vortragszeichen war ein Theil gewiss unecht und darum zu entfernen; manche Schreibfehler waren zu beseitigen. Bei den meisten von ihnen liess sich durch Parallelstellen das richtige oder wahrscheinlich richtige finden. Von den in der Ausgabe geänderten Stellen, die zweifelhaft bleiben, ist vornehmlich eine für die Oboen Seite 15 (131), System 2, Takt 4 anzuführen, also lautend:

Nr. 13. Te deum für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 141.

Vorlage: Alte Ausgabe von Breitkopf und Härtel.

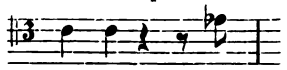
Bemerkungen:

Zu verzeichnen sind diejenigen fehler- oder zweifelhaften Stellen der Vorlage, welche in der Ausgabe geändert wurden:

Seite 1 (133), Takt 1 achtes Achtel im Sopran: $\bar{e}$.

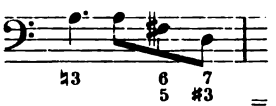
Seite 2 (134), Takt 4 letzte Note der II. Violine: $\bar{h}$.

Seite 4 (136), Takt 3 zweites Achtel im Sopran: $\bar{\bar{d}}$.

Seite 5 (137), Takt 4 Tenor: 

Seite 7 (139), Takt 6 im vierten Achtel der II. Violine: $\bar{\bar{b}}$.

Seite 7 (139), System 2, Takt 3 im dritten Viertel des Alt: $\bar{e}$.

Seite 7 (139), System 2, Takt 7 die Bezifferung: 

Seite 8 (140), Takt 7 erstes Viertel in der II. Violine der Doppelgriff: $\bar{\bar{e}}$ / c.

Seite 10 (142), System 2, Takt 3 im achten Achtel die Violinen $\bar{\bar{f}}$ ohne ♯.

Seite 11 (143), System 2, Takt 4 erstes Viertel in den Bässen: A statt c.

Als zweifelhafte Stellen, die in der Ausgabe nicht geändert wurden, sind zu bezeichnen:

Die Quintenparallelen zwischen Tenor und Orgel Seite 3 (135) vom achten Achtel des Taktes 2 zum ersten Achtel des Taktes 3.

Ferner das zweite Achtel: *b* im Tenor Seite 7 (139), Takt 7. Die Vorlage hat bei diesem Achtel die Bezifferung: $\frac{6}{4}$, die fortgelassen wurde.

Nr. 14. Tantum ergo für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Trompeten, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 142.

Vorlagen:

1. Abschrift einer im Mozarteum zu Salzburg befindlichen Partitur aus dem Nachlasse von Mozart's Sohn.
2. Abschrift aus dem Nachlasse O. Jahn's.

Bemerkung:

Der Takt 4 der Seite 5 (147) ist Zusatz; der Text erforderte die Wiederholung des ersten Satzes. Da im Anfang kein auf eine Wiederholung deutendes Zeichen angegeben ist, so ist es zweifelhaft, ob der Satz vom ersten oder vom neunten Takte, natürlicherweise mit den resp. Vortakten, zu wiederholen ist.

Nr. 15. Tantum ergo für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Trompeten, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 197.

Vorlage: Abschrift einer im Mozarteum zu Salzburg befindlichen Partitur aus dem Nachlasse von Mozart's Sohn. Bezeichnung der Systeme in dieser Vorlage: Violini (2 Systeme), Viole, Clarini in *D* (2 Systeme), Canto, Alto, Tenore, Basso, Organo.

Nr. 16. Zwei Kirchenlieder für eine Singstimme mit begleitendem Bass.

Köch. Verz. Nr. 343.

Vorlage: Köchel's Abschrift des Autographs, welches früher August André in Offenbach besessen hat.

Nr. 17. Offertorium in festo S. Benedicti „Scande coeli limina" für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 34.

Vorlagen:

1. Abschrift, früher im Besitze O. Jahn's, mit den Bemerkungen auf dem Titel: »Komponirt 1766 zu Seeon auf der Fensterbrüstung des Fensters zur rechten Hand, wenn man aus dem Refektorium tritt. Kopie nach dem Manuskript des Hof-

kapellorganisten Keller zu Altötting, der seine Kopie von dem Bleistiftoriginal Mozart's zu Seeon nahm«.

2. Abschrift aus dem Nachlasse Köchel's.

Nr. 18. Offertorium pro festo sancti Joannis Baptistae „Inter natos mulierum" für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 72.

Vorlagen:

1. Die alte Breitkopf und Härtel'sche Ausgabe mit deutschem Text. (Kantate Nr. 3: »Herr, Herr, vor deinem Throne« Seite 15.)

2. Eine im Jahre 1834 geschriebene Partitur mit lateinischem Text im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin.

3. Eine gedruckte Partitur, herausgegeben von Dr. Carl Schafhäutl, 1851 bei Aibl in München erschienen.

Bemerkungen:

Die beiden ersten Vorlagen haben ein Vorspiel von 15 Takten, das der drittgenannten fehlt. Dasselbe befindet sich auch in alten geschriebenen Stimmen im Besitze des Stiftes S. Peter in Salzburg. Im Übrigen hat sich die Redaktion zumeist an die gedruckten Ausgaben gehalten.

Nr. 19. Psalm „De profundis" für 4 Singstimmen, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 93.

Vorlagen:

1. Die mit Begleitung des Pianoforte bei Trautwein in Berlin erschienene Ausgabe.

2. Die bei Canaux in Paris erschienene Ausgabe mit der Bemerkung im Kopftitel: »avec accompagnement de Piano et de Contrebasse«, im Stiche jedoch mit Begleitung von »Organo« und »Bassi«. Diese Orgelstimme ist nicht beziffert, sondern ausgesetzt.

Bemerkungen:

Nach Angabe von Jahn und Köchel soll das Stück im verloren gegangenen Autographe zwei Violinen und Orgel zur Begleitung haben; ein Exemplar mit einer solchen war nicht zu erlangen. Die Begleitungen der genannten vorliegenden Ausgaben weichen von einander ab, keine derselben kann aber von Mozart herrühren. Da auf Grund jener Vorlagen die ursprüngliche Begleitung nicht zu gewinnen war, so blieb bei Veranstaltung der Ausgabe nichts Anderes übrig, als das Stück so darzustellen, dass wenigstens nichts Ungehöriges, von fremder Hand Hinzugethanes darin vorkommt. Es wurden demnach die ausgesetzten Pianoforte- und Orgel-Stimmen fortgelassen und nur eine begleitende Bass-Stimme angenommen, der auf Grundlage der zuverlässigeren Trautwein'schen Ausgabe eine Bezifferung beigefügt wurde. Ein Theil der von beiden Ausgaben gebrachten Vortragszeichen musste, als gewiss nicht von Mozart herrührend, entfernt werden; dagegen ist in den Singstimmen, so zweifelhaft auch einige Stellen sind, z. B. die terzenleere Stelle Seite 4 (20), System 2, Takt 5, keine Note geändert worden.

Nr. 20. Offertorium „Benedictus sit Deus" für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Violen, 2 Flöten, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 117.

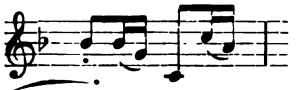
Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin, mit der Überschrift: (von fremder Hand) »Offertorium ò Motetto«, (von Mozart's Hand) »di Wolfgango Mozart«. Querformat, 10zeilig, 14 Blätter mit 28 beschriebenen Seiten, foliirt. Der Handschrift nach eine ziemlich frühe Komposition. Vorgeschriebene Instrumente sind beim ersten Stück: 2 Trombe, Tymp., V. 1, V. 2, Viola (Orgelstimme ohne Bezeichnung); beim zweiten Stück: Flauto 1mo, Flauto 2do, 2 Corni ex fa, Violino 1mo, Violino 2do, Viola 1ma, Viola 2da, Basso; letztes Stück ohne Bezeichnung.

Bemerkungen:

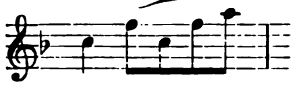
Folgende Schreibfehler wurden geändert:

Seite 8 (28), System 2, Takt 1 die II. Flöte:

Seite 9 (29), System 2, Takt 2 die II. Violine:



Seite 11 (31), Takt 3 die 1. Violine:



Seite 16 (36), Takt 3 viertes Viertel hiess ursprünglich in den Violinen $\bar{g}\ \bar{a}\ \bar{f}\ \bar{g}$; später hat Mozart die letzte Note in *e* geändert.

Die vier letzten Takte der Seite 10 (30) sind später eingefügt worden.

Nr. 21. Recitativ und Arie „Ergo interest" für Sopran mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 143.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze des Herrn G. Schirmer in New-York, von fremder Hand überschrieben: »Nr. 2. Aria für ein Soprano«. Zwei in einander liegende Bogen mit 7 beschriebenen Seiten, Querformat, 10zeilig, nicht foliirt.

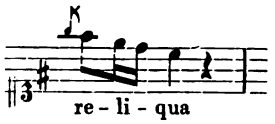
Die Vermuthung O. Jahn's (Biogr. Mozart's 2. Ausgabe I. 282), die Arie könne zu dem Offertorium »Benedictus sit Deus« (Köch. Verz. Nr. 117) gehören, findet in dem Umstande, dass das Autograph des Offertoriums foliirt, das der Arie aber unfoliirt ist, keine Stütze.

Bemerkungen:

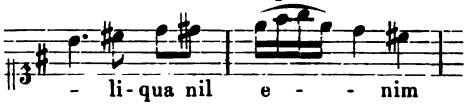
Das Autograph zeigt eine flüchtige Handschrift und enthält einige Unrichtigkeiten und Ungenauigkeiten. Zu Anfang sind die Instrumente, für welche das Stück geschrieben ist, nicht angegeben; eine Bezifferung findet sich nur in den ersten 4 Takten des Recitativs.

Folgende Stellen wurden geändert:

Seite 2 (38), System 3, Takt 2 in der II. Violine:

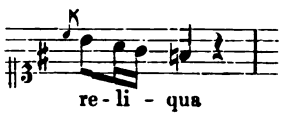
Seite 3 (39), System 2, Takt 2 im Sopran: 

Seite 3 (39), System 3, Takt 1 und 2 im Sopran:



Seite 3 (39) letzter Takt: Gesangstimme und Text sind Zusatz.

Seite 4 (40) vorletzter Takt: die Vorschlagsnote in der Singstimme ist eine undurchstrichene Achtelnote.

Seite 5 (41), System 3, Takt 4 im Sopran: 

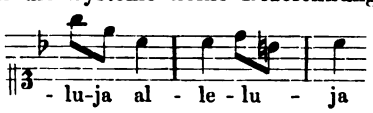
Nr. 22. Motette „Exsultate, jubilate“ für eine Sopranstimme mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörnern, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 165.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Motetto Composto in Milano nel Giannaio*) 1773 del Sigr: Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart Accademico di Bologna e di Verona«. Querformat, 10zeilig, 21 Blätter mit 41 beschriebenen Seiten. Vorzeichnung der Systeme beim ersten Stück: Violini (2 Systeme), Viole, Oboe (2 Systeme), Corni in F fa ut, Soprano, Bassi.

Bemerkungen:

Bei der zweiten und dritten Arie Seite 7 (49) und 12 (54) fehlt die Tempoangabe, beim Recitativ Seite 7 (49) haben die Systeme keine Bezeichnung.

Seite 13 (55), Takt 5 und 6 im Sopran: 

Seite 8 (50), System 4, Takt 3 hat Mozart elidirt.

Nr. 23. Offertorium sub exposito venerabili „Convertentur sedentes“ für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Hörner, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 177 und 342.

Vorlage: Alte geschriebene Stimmen im Besitze der königlichen Bibliothek zu München, betitelt: »Offertorium sub exposito Venerabili a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino Primo, Violino Secondo, Corno Primo, Corno Secondo, Alto Viola con Organo. Del Signore Wolfgango Amadeo Mozart«.

Bemerkungen:

Die Vorlage enthält manche Ungenauigkeiten, die sich meistens durch Vergleichung mit Parallelstellen beseitigen liessen.

*) Gennajo.

Der bei Falter und Sohn in München einzeln als Offertorium erschienene Schlusschor ist jedenfalls auf Grundlage jener geschriebenen Stimmen gedruckt worden. In unserer Vorlage ist die Begleitung der Recitative sowohl der »Organo-« als auch der »Violone-«Stimme übergeben.

Nr. 24. Offertorium „Sub tuum praesidium" für eine Sopran- und eine Tenorstimme mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 198.

Vorlagen:

1. Alte geschriebene Stimmen im Besitze von Theobald Eibl in Bludenz.
2. Partitur-Abschrift der im Stifte Göttweih befindlichen geschriebenen Stimmen.

Bemerkung:

In ersterwähnter Vorlage ist das Stück für 2 Sopranstimmen, in der andern für Sopran und Tenor gesetzt. Welche von diesen Bestimmungen die ursprüngliche und richtige, lässt sich aus den Vorlagen um so weniger erkennen, da beide an anderen Stellen Unrichtiges und Zweifelhaftes enthalten, so dass man keiner durchweg mit Sicherheit folgen kann.

Nr. 25. Offertorium de tempore „Misericordias Domini" für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 222.

Vorlage: Alte Kühnel'sche Ausgabe, spätestens 1811 erschienen.

Bemerkungen:

In der Vorlage hat das unterste System die Vorzeichnung: »Violoncelli e Bassi« und sind fast alle Stellen der Orgel, wo dieselbe im Einklang mit dem Tenor geht, und der Bass schweigt, im Bassschlüssel geschrieben. Dass Mozart jene Vorzeichnung gewählt und bei den der Orgel zur Begleitung übergebenen Tenorstellen den Bassschlüssel angewendet habe, ist auf Grund der Original-Manuskripte anderer gleichartiger Kompositionen zu bezweifeln. In der Ausgabe ist demnach das unterste System in der sonst üblichen Weise bezeichnet und eingerichtet worden. Die Vorlage hat keine Bezifferung.

Unrichtige und zweifelhafte Stellen in der Vorlage:

Seite 7 (83), System 2, Takt 3 zweites Achtel in der II. Violine: $\overline{f}$.

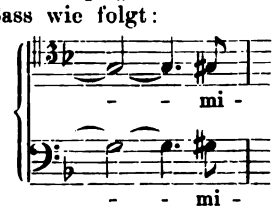
Seite 14 (90), System 2, Takt 2 sechstes Achtel in der Viola: $\overline{e}$.

Seite 14 (90), vorletzter Takt achtes Achtel in der I. Violine: $\overline{\overline{d}}$.

Diese Stellen wurden geändert.

Die Oktavenparallelen Seite 10 (86) letzter Takt vom zweiten zum dritten Viertel zwischen der I. Violine und Bass waren nicht zu beseitigen.

In einer später bei Peters in Leipzig erschienenen Ausgabe ist Seite 8 (84) vorletzter Takt der Tenor und Bass wie folgt:



geändert worden. Worauf sich diese Änderung gründet, ist nicht bekannt. Wir haben der Lesart der älteren Ausgabe, als der wahrscheinlich echten, den Vorzug gegeben.

Nr. 26. Offertorium de venerabili sacramento „Venite populi" für 2 vierstimmige Chöre, 2 Violinen (ad libitum), Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 260.

Vorlage: Autographe Partitur, früher im Besitze von Dr. Ludwig von Köchel, jetzt in der k. k. Hofbibliothek zu Wien, mit dem Titel: »Offertorium de Venerabili etc. a 2 Chori« und der Überschrift: »Salisburgo 1776 di Wolfgango Amadeo Mozart«.

Die Notensysteme haben den Doppelchor von je 1 Canto, Alto, Tenore, Basso (Primo e secondo) Organo. Am Schlusse des Autographs sind die Stimmen der Violinen besonders geschrieben. Die Aufschrift lautet: »Die Violini ad libitum zu diesem Offertorium de Venerabili«.

Nr. 27. Graduale ad festum b. M. v. „Sancta Maria, mater Dei" für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 273.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »di Wolfgango Amadeo Mozart Salisburgo li 9 di sept: 1777«, Kleinquerformat, gebunden, 8 Blätter mit 13 beschriebenen Seiten, 10zeilig. Bezeichnung der Systeme: Violini (2 Systeme) Viola, Canto, Alto, Tenore, Basso, Organo e Bassi.

Bemerkung:

Seite 7 (109), System 2, Takt 1 hat die II. Violine im dritten Viertel zwei Achtelnoten. In der Ausgabe ist diese Stelle mit dem Tenor in Übereinstimmung gebracht worden.

Nr. 28. Offertorium de b. v. Maria „Alma Dei creatoris" für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 277.

Vorlagen:

1. Alte Abschrift im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin.
2. Alte Ausgabe von Breitkopf und Härtel mit deutschem Text (Kantate Nr. 4 Seite 12).
3. Stimmenausgabe bei Diabelli & Comp. in Wien.
4. Abschrift einer Partitur im Mozarteum zu Salzburg, früher im Besitze Köchel's.
5. Abschrift im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Ausserdem lagen noch 2 Abschriften vor, die aber unzuverlässig waren und nicht benutzt werden konnten. Beide haben noch den Zusatz von 2 Hörnern und 3 Posaunen.

In einigen Abschriften ist das Stück nicht als Offertorium, sondern als Motette bezeichnet, so in der Berliner und in der Wiener Abschrift.

Nr. 29. Motette „Justum deduxit Dominus“ für 4 Singstimmen mit Begleitung von Bass und Orgel.

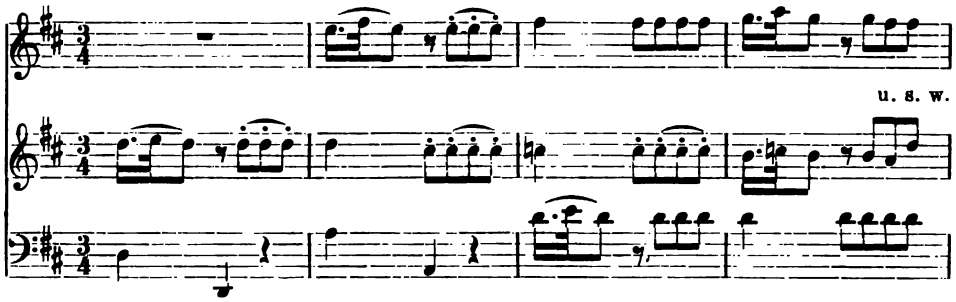
Köch. Verz. Nr. 326.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin, ohne Überschrift, Querformat, 1 Bogen mit 4 beschriebenen Seiten, 12zeilig. Keine Bezeichnung der Systeme und keine Angabe des Tempos. Auf der vierten Seite des Bogens stehen 2 unbekannte Stellen, vielleicht Entwürfe oder die Anfänge von Instrumental-Kompositionen.

Bemerkungen:

Seite 2 (118), System 3, Takt 4 im zweiten Achtel des Sopran kein ♭ vor $\bar{h}$, die Bezifferung: 3.

Die erste der erwähnten unbekannten Stellen beginnt wie folgt



die andere im C Takt, ebenfalls in *D* dur stehend, ist bestimmt für 2 Oboen, 2 Fagotte, eine Violine, 2 Violen und Bass.

Nr. 30. Motette „Adoramus te“ für 4 Singstimmen, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 327.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin, ohne Überschrift, Querformat, 1 Blatt mit 2 beschriebenen Seiten, 10zeilig.

Bemerkung:

Die Bezifferung ist unvollständig, in der Ausgabe wurde sie an einigen Stellen ergänzt.

Nr. 31. „Ave verum corpus“ Motette für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 618.

Vorlage: Autographe Partitur früher im Besitze von Dr. Ludwig von Köchel, jetzt in der k. k. Hofbibliothek zu Wien mit dem Titel »Ave verum corpus« und der Überschrift: »di Wolfgango Amadeo Mozart mp. Baaden, li 17 di Giunnio *) 1791«. Die Systeme der Partitur sind: 2 Violini, Viola, Canto, Alto, Tenore, Basso, Organo e Bassi.

*) Giugno.

Serie XXIV.

Supplement Nr. 1. Requiem für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Bassethörner, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 626.

Das Requiem erscheint auch in dieser Ausgabe mit den Ergänzungen Süssmayr's und ist durch die Buchstaben M. und S. durchweg der Eintritt von Mozart's und Süssmayr's Arbeit bezeichnet.

Der Herausgeber war niemals in Zweifel, dass er das Requiem nur in dieser Weise zu bieten habe, dass er einzig bemüht sein müsse, durch genaue Wiedergabe der beiden Handschriften, in denen uns das Werk überkommen ist, ein möglichst treues und zuverlässiges Bild davon zu geben, wie Mozart sein Werk hinterlassen, und wie es unmittelbar nach seinem Tode sein Schüler ausgeführt hat.

Die beiden erwähnten Handschriften sind in der k. k. Hofbibliothek in Wien und von Jahn und Köchel ausführlich beschrieben. Die eine derselben bewahrt das von Mozart unzweifelhaft Herrührende in seiner eigenen Handschrift. Sie enthält den ersten Satz vollständig und die Partitur-Anlage der Sätze 2 bis 9. Diese Reliquie ist verunziert durch sehr schwache und linkische, von Einem oder Zweien ausgeführte Versuche, die Partitur auszufüllen. Ein Dritter (Stadler?) hat durch Einzäunungen und Beifügung des Namens das von Mozart Geschriebene bezeichnen und sicher stellen wollen. Auch diese Bleistift-Einzäunungen sind höchst unsicher und ungenau; sehr oft ist das »Moz.« wieder durchstrichen, radirt u. s. w. Die zweite Handschrift enthält Süssmayr's Arbeit. Er hat die Anlage Mozart's sorgsam kopirt und sie mit soviel Fleiss wie Pietät ergänzt. Dass ihm zu den letzten Sätzen keine Skizzen von Mozart vorlagen, geht deutlich aus seinem (bei Jahn abgedruckten) Briefe an Härtel's hervor.

Es braucht wohl kaum ausdrücklich gesagt zu werden, dass an Stellen, wo diese Partitur mit den Angaben Jahn's nicht übereinstimmt, der Herausgeber die Vorlagen genau betrachtete, ehe er sich zum Widerspruch entschloss; ebenso, dass gerade alles Fragliche und Zweifelhafte in dieser Partitur sich in den Handschriften so findet.

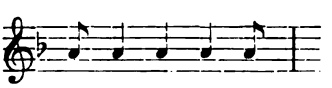
Der Herausgeber aber hofft, dass sich viele mit ihm freuen werden, durch diese Ausgabe in den Besitz einer getreuen Kopie jenes denkwürdigen Werkes und aller seiner Räthsel gekommen zu sein. Auch der Dirigent wird sie willkommen heissen und bei Gebrauch der früheren, sonst fleissig hergestellten Partitur-Ausgabe benutzen.

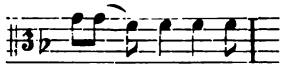
Einige Einzelheiten mögen hier folgen:

Mit der Korrektur des Datums beginnt unsre Partitur. Mozart schreibt: di me W. A. Mozart 792 statt 91.

Die dynamischen Bezeichnungen sind ziemlich mangelhaft eingetragen. Sie erscheinen in der neuen Ausgabe, einige wenige und unwichtige Stellen, die in Übereinstimmung gebracht wurden, abgerechnet, genau nach den Originalen; die Bezifferung nur so weit sie von Mozart oder Süssmayr herrührt. Die Posaunen sind in kleinen Noten ausgestochen, wenn im Manuskripte »colla parte« stand; im ersten Satze stehn sie in unsrer Ausgabe an derselben Stelle wie im Mozart'schen Autographe.

Schreibfehler dürften sein:

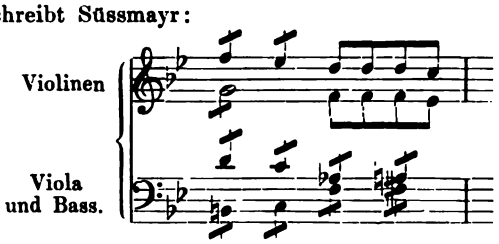
Seite 20, Takt 1 die II. Violine  statt der Noten $\bar{e}$.

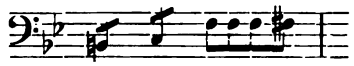
Seite 21, Takt 2 die Viola  statt *e* in den beiden ersten Noten.

Beide Stellen finden sich bereits in der alten Breitkopf und Härtel'schen Partitur-Ausgabe (Verlagsnummer 4377) geändert.

Seite 25, Takt 4, siebentes Achtel die Viola ohne ♮ vor *d*; letzteres ist Zusatz.

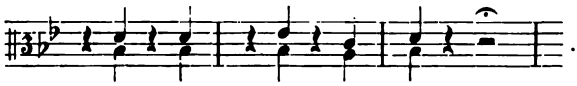
Seite 25, Takt 6 schreibt Süssmayr:



Mozart nur den Bass: 

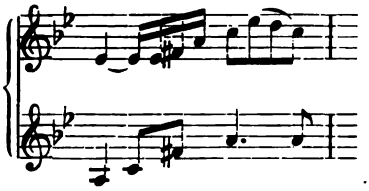
Wir folgten auch in diesem Falle der obengenannten ältern Ausgabe; vergleiche den Takt 11 der Seite 25.

Wenn Jahn in der Mozartbiographie (I. Ausgabe 4. 695; II. Ausgabe 2. 550) die Ansicht ausspricht, Süssmayr habe die 6 letzten Takte der Seite 27 ungenau kopirt, so ist er im Unrecht. Dieselbe Hand, die in Mozart's Exemplar diese Stelle ergänzte, hat auch Seite 24, Takt 5 bis 7 die Violastimme ausnahmsweise besser wie Süssmayr geschrieben. Sie lautet:



Seite 27, System 2, Takt 5 schreiben Beide die zweite Note der Viola *es* statt *g*.

Seite 57, Takt 4 hat Süssmayr einige Verwirrung angerichtet. Handschriftlich von Mozart sind die 4 Singstimmen und der unbezifferte Bass, die Stimmen für die beiden Violinen, der Viola und die Bezifferung sind Zusätze von Süssmayr. Er notirt die Violinen folgendermassen:



Um die Mozart'schen Noten beibehalten zu können sind die Violinen in der neuen Ausgabe nach der erwähnten älteren geändert worden.

Seite 74, System 2, Takt 2: das »Tacent« der Bassethörner dürfte ein Schreibfehler sein und sich nur auf die ersten Takte beziehn; vergleiche Seite 87, Takt 5 ff.

Supplement Nr. 28. Missa brevis für 4 Singstimmen und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 115.

Vorlage: Eine Abschrift aus dem Nachlasse Otto Jahn's im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin.

Bemerkungen:

Seite 3, IV. Accolade, Takt 1: die Quinten zwischen Sopran und Tenor scheinen beabsichtigt.

Über dem Credo steht hinter diesem als Überschrift gesetzten Worte noch das Wort Patrem, was andeuten soll, dass das Figuralstück erst mit den Worten Patrem omnipotentem beginnt, das Credo in unum Deum aber vom Priester intonirt wird. Das Wort Patrem wurde fortgelassen, denn sonst hätte folgerichtigerweise auch beim Gloria hinzugesetzt werden müssen: Et in terra pax.

Seite 14, Takt 4, drittes Viertel, steht in der Handschrift die Bezifferung $\frac{5}{4\,3}$; dieselbe wird zum ersten und zweiten Viertel des folgenden Taktes gehören und ist dahin versetzt worden.

In Bezug auf die Legatobögen herrscht in der Handschrift eine solche Inconsequenz, dass nichts übrig blieb, als die Vorlage möglichst genau und mechanisch wiederzugeben. Nur in wenigen Fällen, wo die Analogie es gebieterisch forderte, sind Bögen zugesetzt oder weggelassen worden.

Supplement Nr. 29. Messe für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 4 Posaunen, Pauken, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 427.

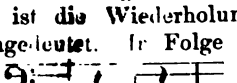
Vorlagen:

1. Die Originalschrift, welche aus dem Nachlasse des Rentiers F. A. Grasnick in den Besitz der königlichen Bibliothek zu Berlin gekommen ist. Sie besteht aus 71 beschriebenen Querfolioblättern, wenn man eine für das Oratorium »Davidde penitente« hinzucomponirte Cavatine mitzählen will, aus 73. In der Vollständigkeit, in welcher Köchel es sah, ist das Autograph jetzt nicht mehr vorhanden; das »Benedictus« fehlt ganz; vor »Sanctus« und »Osanna« sind nur die Blasinstrumente und Pauken vorhanden, von denen Mozart eine Separat-Partitur gemacht hatte, es fehlen dagegen die Singstimmen und das Streichquartett. Die einzelnen Sätze sind numerirt bis zum »Credo«, dieses trägt die Nummer 9. Autographe Bemerkungen, die Umarbeitung zu »Davidde penitente« betreffend, finden bei sich bei Nr. 3, hinter Nr. 5 und Nr. 6.

2 Die Partitur, welche A. André nach der Originalhandschrift herausgegeben hat, sowie der von eben demselben veröffentlichte Clavierauszug (beides bei Joh. André, Offenbach).

Bemerkungen:

Im »Kyrie« hat auch eine Discantposaune verwendet werden sollen, was in André's Partitur unbeachtet geblieben ist.

Im »Gloria« ist die Wiederholung der Partie Takt 12—33 von Mozart nur durch Zeichen angedeutet. In Folge dessen musste Takt 34 im zweiten Fagott so gegeben werden:  , d. h. genau so wie in Takt 12, obschon es

aus innern Gründen nicht unwahrscheinlich ist, dass das zweite Fagott erst mit Takt 35 auf dem 2. Viertel einsetzen sollte, wie es in der analogen Stelle des »Davidde penitente« wirklich geschieht, und wie es André auch in der Partitur-Ausgabe der C moll-Messe hat geschehen lassen.

»Sanctus, Osanna und Benedictus«. Das gänzliche oder theilweise Fehlen des Autographes machte sich für den Revisor empfindlich fühlbar, da André's Ausgabe gegen das Ende hin immer schlechter wird und im »Benedictus« von Fehlern wimmelt. Ob der Herausgeber bei der Emendation überall das Rechte getroffen hat, steht natürlich dahin; er darf aber hoffen, dass keine wesentlichen Fehler stehen geblieben sind.

Musikalische Handbibliothek.

Unter dem Kollektivtitel „Musikalische Handbibliothek“ erscheint eine Sammlung kurzgefasster musikalischer Lehrbücher, welche, von hervorragenden Musikern, Theoretikern und Musikpädagogen verfasst, in klarer, übersichtlicher und leichtfasslicher Weise das musikwissenschaftliche Material bieten.

Den Grundstock der Sammlung bilden die drei in vielen Auflagen erprobten mustergültigen Lehrbücher von Ernst Friedrich Richter: dieselben sollen zugleich der Tendenz der Sammlung einen praktischen Ausdruck geben.

Erschienen sind:

Band I. **Lehrbuch der Harmonie** von **E. F. Richter.** 16. Aufl.	ℳ 3.—
—— Eleg. geb.	» 4.20
—— Schulband (Halbfrz.)	» 3.50
Band II. **Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts** von **E. F. Richter.** 5. Aufl.	» 3.—
—— Eleg. geb.	» 4.20
Band III. **Lehrbuch der Fuge** von **E. F. Richter.** 5. Aufl.	» 3.—
—— Eleg. geb.	» 4.20
Band IV. **Aufgabenbuch** zu E. F. Richter's Harmonielehre, bearbeitet von **Alfred Richter.** 5. Aufl.	» 1.—
—— Eleg. geb.	» 2.20
Band V. **Elementar-Lehrbuch der Instrumentation** von **E. Prout.**	» 3.—
—— Eleg. geb.	» 4.20
Band VI. **Allgemeine Musiklehre für Lehrende und Lernende** von **Louis Köhler.**	» 5.—
—— Eleg. geb.	» 6.20
Band VII. **Aufgabenbuch und Nachtrag** zu E. F. Richter's Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts, bearbeitet von **Alfred Richter.**	» 3.—
—— Eleg. geb.	» 4.20
Einzeln:	
Band VII a. **Aufgabenbuch.**	» 1.50
VII b. **Nachtrag**	» 2.—

Die Sammlung wird fortgesetzt.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

W. A. Mozart's Werke.

itisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Supplement.

Revisionsbericht.

Serie IV.

Kantaten und Oratorien.

Serie XXIII.

Sonaten

für mehrere Instrumente mit Orgel.

Revisor: Philipp Spitta.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.
1889.

W. A. Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Supplement.

Revisionsbericht.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.
1889.

MOZART'S WERKE.

Revisionsbericht.

Serie XXIII.

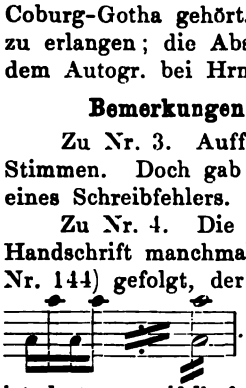
Sonaten für mehrere Instrumente mit Orgel.

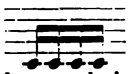
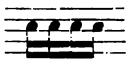
Vorlagen:

Für Nr. 6—12 und Nr. 15 die Autographe, im Besitz der Königl. Bibliothek zu Berlin; für Nr. 13 das Autograph, welches dem Herzog Ernst von Sachsen Coburg-Gotha gehört. Von den übrigen NNr. waren nur die Abschriften Köchel's zu erlangen; die Abschrift der Nr. 14 trägt von dessen Hand den Vermerk: »Nach dem Autogr. bei Hrn. Villot in Paris Apr. 1864, Kchl.«

Bemerkungen:

Zu Nr. 3. Auffallend sind Takt 46 die Octavparallelen zwischen den äusseren Stimmen. Doch gab die vorliegende Handschrift keine Veranlassung zur Annahme eines Schreibfehlers.

Zu Nr. 4. Die Punkte (oder Striche) über dem Hauptgedanken fehlen in der Handschrift manchmal. Indem ich sie zusetzte, bin ich der Notirung Köchel's (Verz. Nr. 144) gefolgt, der das Autograph verglichen hat. — Takt 44 ff. Die Handschrift  . Diese Schreibweise findet sich auch in den Sonaten 1—3 und ist dort unzweifelhaft nur eine Abkürzung: die Harmonie soll durchweg gebrochen vorgetragen werden. Auch die vorliegende Stelle der 4. Sonate habe ich geglaubt, so verstehen zu müssen, obgleich der Charakter der Stelle die Vermuthung erregt, Mozart habe hier wirklich Doppelgriffe spielen lassen wollen.

Zu Nr. 5. Takt 6 des 2. Theils hat Mozart im dritten Viertel der 1. Violine wahrscheinlich  gegeben, nicht  ; vgl. Takt 1 und 2 des zweiten Theils. Da indessen keine andre Handschrift zur Vergleichung vorlag, musste es bei letzterem sein Bewenden haben.

Zu Nr. 7. Tempobezeichnung *Allegro con spirito;* doch sind die Worte *con spirito* später hinzugefügt, und es ist zweifelhaft, ob von Mozart's Hand.

Zu Nr. 9. Das Autograph zeichnet nur *Organo* vor. Es ist aber aus den Vortragsbezeichnungen, welche dem Bass-System beigefügt sind, ersichtlich, dass auch ein Streichbass mitgehen soll. Da laut Mozart's eigner Vorschrift die Orgel während des ganzen Stückes sich nur eines und desselben Registers zu bedienen hat (»*Copula* allein«), so können sich auf sie die Vortragsbezeichnungen nicht beziehen.

Zu Nr. 10. Auch bei dieser Sonate ist hinter *Organo* das *e Basso* aus denselben Gründen von mir hinzugefügt. Zu dem oberen System der Orgelpartie sind einige Male Vortragsbezeichnungen von Mozart zugesetzt, nämlich: Takt 7 ein *p.*, Takt 49 ein *F.*, Takt 55 ein *p.*, Takt 74 ein *F.* Da nach Mozart's eigner Vorschrift das ganze Stück auf der Orgel nur mit einem und demselben Register gespielt werden

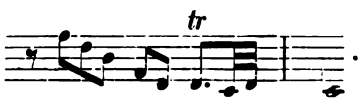
soll, da ferner, wenn ein Wechsel zwischen stärkeren und schwächeren Registern beabsichtigt gewesen wäre, die Angabe »*Copula* allein« keinenfalls ihren Platz an dem *forte* zu spielenden Anfange hätte finden dürfen, und da Mozart dann auch an allen Stellen, wo zwischen *f.* und *p.* abgewechselt wird, dieses angemerkt haben würde, so glaube ich, dass die vereinzelten Vortragsbezeichnungen in dem oberen System der Orgelstimme auf Flüchtigkeit des Schreibers zurückzuführen sind und habe sie deshalb weggelassen.

Zu Nr. 12. Im Autograph trägt das Werk die Überschrift:

Sonata pro festis Salic.

Über den letzten Buchstaben des letzten Wortes kann man indessen zweifelhaft sein, ob er ein *c* oder ein *s* bedeuten soll. Ist ersteres, so weiss ich die Abkürzung nicht zu deuten. Im letzteren Falle wäre wohl *Salisburgi* gemeint, und damit wäre denn auch die Entstehungszeit der Sonate ungefähr bestimmt. Unter allen Umständen hat Köchel (»*Sonata pro festis palii*« s. Verz. Nr. 278) falsch gelesen.

Zu Nr. 14. Takt 16 hat die 1. Violine in der Köchel'schen Handschrift:



Zahlreiche Parallelstellen aber zeigen an, dass Mozart geschrieben haben wird, wie die Ausgabe es bietet. — Takt 40—41, 42—43 und 103—104 sind mehr oder weniger störende Octavenparallelen. Gerade aber weil sie mehrfach vorkommen, hielt ich mich zu einer Änderung nicht für berechtigt.

INHALT.

Serien.	Werke.	Revisoren.
	1.	
I, II, III u. XXIV Nr. 1, 2b u. 29).	Messen. — Litaneien und Vespern. — Kleinere geistliche Gesangswerke. — Requiem und Fragment-Messen.	Johannes Brahms, Franz Espagne, Ludwig von Köchel, Gustav Nottebohm, Philipp Spitta, Paul Graf Waldersee.
	2.	
IV.	Cantaten und Oratorien.	Ph. Spitta.
	3.	
V (u. XXIV Nr. 10a, 37 u. 38).	Opern und Balletmusiken.	Julius Rietz, P. Gr. Waldersee, Victor Wilder, Franz Wüllner.
	4.	
VI.	Arien, Duette, Terzette, Quartette mit Orchesterbegleitung.	G. Nottebohm. P. Gr. Waldersee.
	5.	
VII.	Lieder und Gesänge mit Pianofortebegleitung und Canons.	G. Nottebohm.
	6.	
VIII.	Symphonien.	G. Nottebohm, C. Reinecke, P. Gr. Waldersee.
	7.	
IX, X, XI.	Cassationen, Serenaden und Divertimente für Orchester. — Märsche und kleinere Stücke für Orchester (auch für Harmonika u. Orgelwalze). — Tänze für Orchester.	G. Nottebohm.
	8.	
XII.	Concerte für ein Saiten- oder Blasinstrument und Orchester.	Ernst Rudorff.
	9.	
XIII—XXII.	Streichquintette. — Streichquartette. — Streichduos und Streichtrios. — Für ein, zwei oder drei Claviere u. Orch. — Clavier-Quintette, -Quartette, -Trios. — Sonaten und Variationen für Clavier u. Violine. — Für Clavier zu 4 Händen (u. für 2 Claviere). — Sonaten und Phantasien für Clavier. — Variationen f. Clavier. — Kleinere Stücke für Clavier.	Otto Goldschmidt, Joseph Joachim, C. Reinecke, E. Rudorff, P. Gr. Waldersee.
	10.	
XXIII.	Sonaten für mehrere Instrumente mit Orgel.	Ph. Spitta.
	11.	
XXIV.	Wieder aufgefundene, unbeglaubigte u. einzelne unvollendete Werke.	J. Brahms, J. Joachim, G. Nottebohm, C. Reinecke, E. Rudorff, Ph. Spitta, P. Gr. Waldersee, V. Wilder.

MOZART'S WERKE.

Revisionsbericht.

Serie IV.

Erste Abtheilung. Cantaten.

Nr. 1. Grabmusik. (Passions-Cantate.)

Köch. Verz. Nr. 42.

Vorlagen:

a) Autographe Partitur im Besitze der Königl. Bibliothek zu Berlin.
b) Copie aus dem Nachlasse Köchel's.

Bemerkungen:

Die Orthographie des Textes ist von mir modernisirt. Das Zeichen > ist von Mozart stets durch einen senkrechten Strich (|) ausgedrückt.
Seite 15, Takt 4 ff. von unten ist im Autograph für die Bass-Stimme folgende Variante mit Bleistift untergeschrieben:

. Dies ist zwar eine einleuchtende Verbesserung; da aber nicht erkennbar, ob sie von Mozart selbst herrührt, konnte sie nicht aufgenommen werden.

Am Schlusse des Duetts steht *Fine*, mit ihm sollte also die »Grab *Music*« endigen. Der Chor »Jesu wahrer Gottessohn« nebst dem vorhergehenden kurzen Recitativ findet sich nur in Köchel's Copie, und ist hier von andrer und späterer Hand hinzugefügt. Schon die Instrumentirung könnte zeigen, dass er ursprünglich nicht zum Ganzen gehört haben wird. Die selbständige autographe Handschrift dieses Chors und des Recitativs »O lobenswerther Sinn«, welche André und Köchel gesehen haben wollen, war nicht wiederzufinden. Die Echtheit der Compositionen war nach Köchel von Leopold Mozart eigenhändig bezeugt.

Nr. 2. Die Maurerfreude. Cantate für Solo-Tenor, Männerchor und Orchester.

Köch. Verz. Nr. 471.

Vorlagen:

a) eine Copie aus dem Nachlasse Köchel's, welche von der zu Wien in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erschienenen Ausgabe genommen war.

b) eine Handschrift aus dem Besitz von A. Seyrich, Musikdirector in Mittweida. Durch Unterlegung eines andern Textes und mit verstärkter, theilweise auch veränderter Instrumentation ist hier das Werk zu einer Kirchencantate umgewandelt.

Nr. 3. Eine kleine Freimaurer-Cantate.

Köch. Verz. Nr. 623.

Vorlagen:

a) Autograph im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, überschrieben: »Chor: W. A. Mozart den 15t *nov:* 791«, Querformat, 18 Blätter mit 36 beschriebenen Seiten, 12zeilig. Bezeichnung der Systeme zu Anfang des ersten Chors: *Violini* (2 Systeme), *Viole, 1 Flauto, 2 Oboe, 2 Corni* in *C, 2 Tenori, Basso, Bassi.* Der in der ältesten Ausgabe stehende Schlussgesang »Lasst uns mit geschlungnen Händen« fehlt. Letzterer gehört nicht hinzu, weil im Autograph nach dem wiederholten Anfangschor bemerkt ist: »*Finis*« und weil er in Mozart's eigenhändigem Verzeichniss nicht angeführt ist.

b) Ältester Druck, betitelt: »*Mozart's letztes Meisterstück eine Cantate.* | *Gegeben vor seinem Tode* | *im Kreise vertrauter Freunde.* | *W J E N,* | *zu haben bey Joseph Hraschanzky. k. k. Hofbuchdrucker.* | *1792.*« (Querformat. Typendruck.) Nach dem am Schluss der Cantate wiederholten Anfangschor »Laut verkünde« steht »*Fine*«, und dann folgen zwei nicht paginirte Blätter, welche den angehängten Gesang »Lasst uns mit geschlungnen Händen« bringen.

Bemerkungen:

Der Verfasser des Textes der Cantate ist Emanuel Schikaneder.

Seite 2 (40) Takt 10, S. 3 (41) Takt 4 und an allen ähnlichen Stellen hat die zweite Oboe im Autograph keinen Triller.

Seite 25 (63). Vermuthlich sind zu Takt 29—32 die Worte der letzten Zeile zu wiederholen.

Zweite Abtheilung. Oratorien.

Nr. 4. Betulia liberata. Italiänisches Oratorium in 2 Theilen.

Köch. Verz. Nr. 118.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der Königl. Bibliothek zu Berlin, zwei Bände. Der auf dem 1. Bande befindliche Titel lautet: *Betulia Liberata* | *Oratorio* | *Del Sig^re Wolfgango Amadeo Mozart* | *Parte Prima*, auf dem 2. Bande: *Betulia Liberata* | *Parte Seconda.*

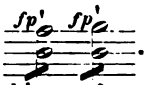
Bemerkungen:

Die Benennungen der Musikstücke (Recitativo, Aria u. s. w.), ebenso die Numerirungen stehen nicht im Autograph und sind von mir hinzugefügt.

Seite 13, Takt 8 und 9 ist die Schreibart für die Violinen diese: u. s. w.

Das Zeichen ❙ bedeutet einen Accent, demnach kann die Stelle nur so gemeint sein, wie ich sie habe stechen lassen.

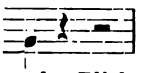
Völlig deutlich ist die Absicht:

Seite 26, Takt 20, wo die Violinen folgendermassen bezeichnet sind: 

Seite 19, Arie Nr. 2. Die Tempobezeichnung *Moderato* ist mit Bleistift hinzugefügt.

Seite 58, Takt 14 lauten die beiden ersten Achtel der Singstimme im Autograph: .

Dies ist augenscheinlich ein Schreibfehler; ihn als solchen zu erkennen, genügt die Vergleichung der ersten Violinstimme.

Seite 123, Takt 2. Die Hörner haben nach dem Autograph  zu blasen.

Der Schreibfehler ist wohl dadurch entstanden, dass der Blick des Schreibers auf das System der Oboen fiel, welche im Autograph unter den Hörnern stehen, und dadurch, dass mit diesem Takte eine neue Seite beginnt.

Nr. 5. Davidde penitente. Oratorium.

Köch. Verz. Nr. 469.

Vorlagen:

a) Autographes. Ein vollständiges Autograph ist nicht bekannt, und scheint überhaupt nicht existirt zu haben. Mozart gestaltete dies Oratorium aus dem *Kyrie* und *Gloria* der Cmoll-Messe (Köch. Verz. Nr. 427), und hat wohl bei der Aufführung die Partitur dieser Messe benutzt. In den Schlusschor hat er eine Cadenz für 3 Solostimmen neu hineingefügt. Ausserdem hat er 2 Arien (*A te fra tanti affanni* und *Fra l'oscure ombre funeste*) hinzucomponirt. Von diesen Arien, sowie von der Cadenz sind die Autographe vorhanden, und befinden sich auf der Königl. Bibliothek zu Berlin.

b) Copien. 1) *Davide penitente. Pasticcio di W. A. Mozart. Partitura. Parte 1ma.* Enthält die NNr. 1—7. Auf dem Titelblatt steht unten rechts: *C. J. Schulz. 1816.* Die Partitur ist sorgfältig mit Rothstift durchcorrigirt und hat als Stichvorlage dienen sollen. Auch liegt ein Hochfolio-Bogen bei, der Blasinstrumente zu Nr. 1, 2 und 7 enthält.

2) Vollständige Partitur mit italiänischem und deutschem Texte aus dem Besitze von Breitkopf und Härtel.

c) Ausgaben. 1) »*Cantata Davidde penitente con l'Orchestra composta da W. A. Mozart. Parte I. Partitura.* [darunter:] Osterkantate mit einer Parodie von J. A. Hiller, komponirt von W. A. Mozart. Leipzig, bei Hoffmeister und Kühnel.« Enthält nur die letzten 3 Nummern. Die Posaunen zu Nr. 10 liegen handschriftlich bei.

2) Vollständiger Clavierauszug mit italiänischem und deutschem Texte. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Bemerkungen:

Seite 7, Takt 2. In der Partitur der Cmoll-Messe hat Mozart an dieser Stelle mit Beziehung auf die Umgestaltung zum Oratorium beigeschrieben: »*NB.* Dieses *solo* singt die Erste Sängerin«.

Seite 29. Neben dem entsprechenden Stücke der Cmoll-Messe steht von Mozart's Hand: »*NB. Dieses singt die zweite Sängerin*«.

Seite 45. Hinter dem *Domine Jesu* der Messe, welches zu dem *Sorgi o Signore* umgestaltet ist, hat Mozart eigenhändig bemerkt: »*NB.* Hier kann vor diesen Chor eine *Tenor Arie* kommen«. Das Autograph der Arie *A te fra tanti affanni* hat oben die, nicht von Mozart geschriebene, Bemerkung: »6t März 1785. für Herrn *Adamberger* zur Societätsmusik«. Dann noch einiges zum Theil wieder Durchstrichene und von verschiedenen Händen Geschriebene, inhaltlich unwichtige. Vor der Accolade steht nicht *Viola* sondern 2 *Viole*, was auf die häufig nothwendige Theilung der Bratschen hinweist. Ausserdem: »2 *Corni* in *B alti*«, nicht »*alto*«.

Seite 69. Hinter dem *Qui tollis* der Messe, aus welchem Chor Nr. 7 des Oratoriums gemacht ist, hat Mozart bemerkt: »*NB.* Nach diesem Chor kann eine *Bravour Arie* für *Sopran* kommen. — für die Erste Sängerin«. Auf dem Autograph der Arie steht, aber nicht von Mozart's Hand: »den 11 März 1785. für die *Cavaglieri* zur Societätsmusik«.

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

GESAMMTAUSGABEN

der Werke von

BACH — BEETHOVEN — BUXTEHUDE — CHOPIN — GLUCK — GRÉTRY — MENDELSSOHN — MOZART — PALESTRINA — PURCELL — SCHUBERT — SCHUMANN — SCHÜTZ — STRAUSS — WAGNER.

Giovanni Pierluigi da Palestrina's Werke. 1514—94. Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe Partitur, herausgegeben von Th. de Witt, J. N. Rauch, Fr. Espagne, Fr. Commer, F. X. Haberl. Bisher erschienen 25 Bände, gross Folio. Subskriptionspreis je ℳ 10. — Einzelpreis je ℳ 15.
Auf 32 Bände berechnet, jährlich erscheinen 2 Bände.

Heinrich Schützens Werke. 1585—1672. Herausgegeben von Philipp Spitta. 12 Bände, gross Folio. Bisher erschienen 7 Bände. Subskriptionspreis je ℳ 15.

Dietrich Buxtehude's Orgelkompositionen. 1637—1707. Kritisch revidirte Gesammtausgabe Partitur, herausgegeben von Philipp Spitta. Vollständig in 2 Bänden, Folio je ℳ 18.—, Einzelausgabe in 12 Heften je ℳ 2. 75 bis ℳ 4. 75.

Henry Purcell's Werke. 1658—95. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe (Partitur), herausgegeben von der Purcell-Gesellschaft in London. Gross Folio. Jährliche Subskription ℳ 21. I. Jahrgang: Das Yorkshire-Fest · Timon von Athen.

Johann Sebastian Bach's Werke. 1685—1750. Ausgabe der Bach-Gesellschaft Part. Bisher erschienen 35 Jahrg., Fol., Subskriptpr. je ℳ 15. — Einzelpreis je ℳ 30.

Christoph Willibald Ritter von Gluck's Haupt-Opern. 1714—1787. Kritisch durchgesehene Ausgabe (Partitur, herausgegeben von F. Pelletan, B. Damcke, C. Saint-Saëns. Bisher erschienen: Alceste, Iphigenia in Aulis, Iphigenia in Tauris. Royal-Format jeder Band ℳ 72. In Vorbereitung: Armida, Orpheus.

André Ernest Modeste Grétry's Werke. 1741—1813. Kritisch durchgesehene Ausgabe (Partitur mit untergelegtem Klavierauszug, herausgegeben von der Kommission für Veröffentlichung von Werken der alten belgischen Musiker. Bisher erschienen 8 Bände. Gross Folio. Subskriptionspreis ℳ 12, Einzelpreis ℳ 16 für den Band.

Wolfgang Amadeus Mozart's Werke. (1756—1791. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe (Partitur,. herausgegeben von J. Brahms, F. Espagne, O. Goldschmidt, J. Joachim, L. v. Köchel, G. Nottebohm, C. Reinecke, J. Rietz, E. Rudorff, Ph. Spitta, P. Graf Waldersee, Fr. Wüllner. 24 Serien inkl. Supplementband. Folio. Preis ℳ 1000.

Ludwig van Beethoven's Werke. (1770—1827. Vollständige kritisch durchgesehene Ausgabe (Partitur und Stimmen), herausgeg. von S. Bagge, F. David, F. Espagne, G. Nottebhom, C. Reinecke, E. F. Richter, J. Rietz. Vollständig in 25 Serien. Folio Partitur Preis ℳ 627. 40. Stimmen ℳ 521. 40.

— (1770—1827). Neue kritisch durchgesehene Gesammt-Ausgabe für Unterricht und praktischen Gebrauch. Orchester für Clavier übertragen. Vollständig in 20 Bänden. Wird nur in 2 Abtheilungen abgegeben: A. Gesang- und Claviermusik 100 Lieferungen je ℳ 1. B. Kammermusik 50 Doppellieferungen je ℳ 2.

Franz Schubert's Werke. (1797—1828. Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe (Partitur und Stimmen), herausgegeben von J. Brahms, Ignaz Brüll, A. Door, Julius Epstein, J. N. Fuchs, Jos. Gänsbacher, J. Hellmesberger, E. Mandyczewski. 22 Serien Folio. Partitur Preis ℳ 500.

Johann Strauss' Werke. (1804—1849. Herausgegeben von seinem Sohne Johann Strauss. Gesammtausgabe. (Clavier. Vollständig in 7 Bänden. Band I—V Walzer je ℳ 6 — Bd. VI Polkas, Galoppe und Märsche, Band VII Quadrillen je ℳ 4. 80.

Felix Mendelssohn Bartholdy's Werke. 1809—1847. Kritisch revidirte Gesammtausgabe von Julius Rietz. Vollständig in 19 Serien. Folio. Partitur Preis ℳ 445. 70. Stimmen Preis ℳ 446. 65. Klavierauszüge ℳ 113. 70.

Friedrich Chopin's Werke. 1809—1849. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe, herausgegeben von W. Bargiel, J. Brahms, A. Franchomme, F. Liszt, C. Reinecke, E. Rudorff. Vollständig in 14 Bänden Folio. Original-Pianofortewerke Preis ℳ 52. 20. Kammermusik, Orchesterpartitur Preis ℳ 33. 30. Orchesterstimmen Preis ℳ 32. 45. Nachlass Preis ℳ 9. 30.

Robert Schumann's Werke. 1810—1856. Erste krit. durchgesehene Gesammtausg., herausgegeben von Clara Schumann. Partitur, Stimmen, Klavierauszüge. 13 Serien, Folio. Part. Preis 400. . Stimmen Preis 30 ℳ f. d. Bog. Klavierausz. der Gesangwerke Preis ℳ 76,95.

Richard Wagner's musikalisch-dramatische Werke. 1813—1883. Ausgaben der Originalverleger Folio in gleichmässigen Einbänden Klavierauszüge zu zwei Händen. 11 Bände ℳ 210. 75. Klavierauszüge zu vier Händen. 11 Bände ℳ 252. 25. Klavierauszüge mit Text, 11 Bände ℳ 304.50. Gleichmässige Partiturausgabe von Lohengrin, Tristan und Isolde, Meistersinger, Ring des Nibelungen. Jedes Werk in 12 Lief. zu je ℳ 10.— oder in 24 Lief. zu je ℳ 5.— oder in einem Bande zu ℳ 120—.

Original-Einbände für jeden Band ℳ 2. — .

V/98.

W. A. Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Supplement.

Revisionsbericht

zusammengestellt von **Paul Graf Waldersee.**

Serie V. Nr. 1—21 und Serie XXIV. Nr. 10[a], 37 und 38 nebst Anhang.

Opern und Balletmusiken.

Revisoren: Julius Rietz. Paul Graf Waldersee. Victor Wilder. Franz Wüllner.

Leipzig.

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1883.

W. A. Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Supplement.

Revisionsbericht

zusammengestellt von **Paul Graf Waldersee.**

Serie V. Nr. 1—21 und Serie XXIV. Nr. 10[a], 37 und 38 nebst Anhang.

Opern und Balletmusiken.

Revisoren: Julius Rietz, Paul Graf Waldersee, Victor Wilder, Franz Wüllner.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.
1883.

Inhalt.

Serie V.

			Seite
Nr.	1.	Die Schuldigkeit des ersten Gebotes	2
-	2.	Apollo et Hyacinthus seu Hyacinthi Metamorphosis	11
-	3.	Bastien und Bastienne	13
-	4.	La finta semplice	20
-	5.	Mitridate	29
-	6.	Ascanio in Alba	34
-	7.	Il Sogno di Scipione	37
-	8.	Lucio Silla	41
-	9.	La finta Giardiniera	46
-	10.	Il Re pastore	51
-	11.	Zaide	53
-	12.	Chöre und Zwischenakte zu dem heroischen Drama: Thamos, König in Ägypten	57
-	13.	Idomeneo	66
-	14.	Balletmusik zur Oper: Idomeneo	73
-	15.	Die Entführung aus dem Serail	74
-	16.	Der Schauspieldirektor	77
-	17.	Le Nozze di Figaro	78
-	18.	Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni	90
-	19.	Così fan tutte	99
-	20.	Die Zauberflöte	105
-	21.	La Clemenza di Tito	111

Serie XXIV.

-	10a.	Balletmusik zur Pantomime: Les petits riens	114
-	37.	L'Oca del Cairo	116
-	38.	Lo Sposo deluso	120
		Anhang.	
	I.	L'Oca del Cairo nach Varesco's Handschrift	125
	II.	Lo Sposo deluso, Textbuch	140

MOZART'S WERKE.

Revisionsbericht.

Opern und Balletmusiken.

Allgemeine Bemerkungen.

Die bereits früher im Verlage von Breitkopf und Härtel erschienenen und von J. Rietz redigirten Partituren der acht Hauptopern: »Idomeneo, Entführung aus dem Serail, Schauspieldirektor, Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte, Zauberflöte und La Clemenza di Tito« wurden nach nochmaliger sorgfältiger Revision der letztgenannten sieben durch Fr. Wüllner, des Idomeneo durch P. Graf Waldersee der Gesammtausgabe einverleibt.

Von den Jugendopern redigirte Fr. Wüllner: »Die Schuldigkeit des ersten Gebotes, Bastien und Bastienne, La finta semplice, Zaide und Chöre und Zwischenakte zu dem Drama Thamos«; P. Graf Waldersee: »Apollo et Hyacinthus, Mitridate, Ascanio in Alba, Il Sogno di Scipione, Lucio Silla, La finta Giardiniera, Il Re pastore und die beiden Fragmentopern L'Oca del Cairo und Lo Sposo deluso«.

Von den Balletmusiken redigirte V. Wilder die zur Pantomime »Les petits riens«, P. Graf Waldersee die zur Oper »Idomeneo«.

Die meisten der Jugendopern erscheinen in dieser Ausgabe zum ersten Male im Drucke, der allgemeinen Kenntnis haben sie sich daher wohl bis jetzt entzogen. Zur leichteren Orientirung und auch um für weitere Kreise Interesse für diese Werke zu erwecken, wurde beschlossen den Revisionsberichten dieser Jugendopern ein kurzes Argument der Handlung vorauszuschicken. Dieser Zusatz erschien für die der musikalischen Welt bekannten Hauptopern unnöthig. Für diese standen als Revisionsberichte die zu der oben erwähnten Ausgabe von Rietz verfassten Vorworte zur Verfügung, die, wenn auch nicht in ihrer Vollständigkeit so doch im Auszuge benutzt wurden mit Hinweglassung alles dessen, was mit der kritischen Untersuchung nicht in direkter Verbindung stand. Die oben genannten Herausgeber der übrigen Opern und Balletmusiken verfassten die Revisionsberichte der von ihnen redigirten Werke.

Serie V.

Nr. 1. Die Schuldigkeit des ersten Gebotes.

Köch. Verz. Nr. 35.

In der k. k. Studienbibliothek zu Salzburg befindet sich das vollständige Textbuch des Singspieles mit folgendem Titel: »Die Schuldigkeit des ersten und fürnehmsten Gebottes Marc. 12. V. 30. Du sollst den Herrn, Deinen Gott lieben von Deinem ganzen Herzen, von Deiner ganzen Seel, von Deinem ganzen Gemüth, und aus allen Deinen Kräften. In dreyen Theilen zur Erwegung vorgestellt von J. A. W.*) Erster Theil in Musik gebracht von Herrn Wolfgang Motzart, alt 10 Jahr. Zweyter Theil von Herrn Johann Michael Heiden, Hochfürstl. Concertmeistern. Dritter Theil von Herrn Anton Cajetan Adlgasser, Hochfürstl. Kammer-Komponist- und Organisten. Salzburg. Gedruckt bey Johann Joseph Mayrs Hof- und Akademischen Buchdruckers und Buchhandl. sel. Erbin 1767.« Die nächste Seite enthält: »Das Ort der Vorstellung ist eine anmüthige Gegend an einem Garten und kleinen Wald; Singende: Ein Lauer und hienach eifriger Christ: Herr Joseph Meisner, — der Christen-Geist: Herr Anton Franz Spitzeder, — der Welt-Geist: Jungfer Maria Anna Fesemayrin, — die göttliche Barmherzigkeit: Jungfer Maria Magdalena Lippin, die göttliche Gerechtigkeit: Jungfer Maria Anna Braunhoferin.« Im Vorbericht heisst es dann, dass man durch gegenwärtige musikalische Vorstellung nicht blos die Sinne zu ergötzen (als welches keineswegs das rechte Ziel eines geistlichen Singspieles ist) sondern das Gemüth nützlich zu unterhalten gedenket. Solchem nach, nicht allein die bestimmte Kürze beyzubehalten, sondern auch gefliessentlich mehr auf die Art einer Nutzbringenden Betrachtung, als auf die komischen Verlängerungs-Zierraden bedacht zu seyn, stellet man hierinnen einen zwar Anfangs lauen, nach den erkannten falschen Lehrsätzen aber des Weltgeistes, gelehrsamen und zur Tugend wohlgeneigten Christen vor. In dem ersten Theil wird die Gedächtnuss und der Verstand desselben durch den unermüdeten und Liebesvollen Eifer des Christlichen Tugendgeistes unter dem Beystand Göttlicher Barmherzigkeit und Gerechtigkeit beschäftiget; in dem zweiten Theil der Verstand besieget, nicht weniger auch der Will zur Ergebung bereit gemacht und endlichen dieser in dem dritten Theil von der ihme noch anklebenden Forcht und Wankelmuth vollkommen befreit und gewonnen. Für den verhoften geistlichen Nutzen werden die verschiedenen darinne vorkommenden Erinnerungen Gelegenheit geben, unter andern hauptsächlich zu erwegen: dass zur Verbesserung der Lauigkeit und zur geschwinderen Erkänntniss der so schädlichen Irrlehre des Weltgeistes vor allem, nebst der allzeit nothwendigen göttlichen Gnad, erfordert werde ein demüthig leitsames Gemüth, und sodann eine aufrichtig-eifrige Erfüllung der unentbehrlichen Schuldigkeit: »Gott, zu folge des ersten und führnehmsten Gebottes, aus ganzem Herzen, Gemüth, Seel, und allen Kräften zu lieben.«

Die**) erste Aufführung des Singspieles fand am 12. März 1767 an einem Donnerstag bei Hof statt, eine***) spätere am 2. April 1767.

*) Nach Köchel's Vermuthung (Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke Mozart's Seite 48) Joh. Adam Wieland, geb. 1710, seit 1734 Curat, 1766 Vikar in Gotting und Anthering, 1767 Pfarrer in Friedorfing, gest. 1774. Nach A. J. Hammerle (Mozart und einige Zeitgenossen, Salzburg 1877 Seite 6) Jacobus Antonius Wimmer, Präfekt und Professor des Gymnasiums zugleich Comicus der Universität, Benediktiner des Klosters Seon.

**) Protocollum Präfecturae Gymnasii Universitatis Salisburgensis, Manuskript in der Salzburger k. k. Studienbibliothek: »1767, 12 Martii, Jovis: Vacatio. (Post prandium.) Hora media 7 in Aula Oratorium fuit decantatum a D. Wolfgango Mozart adulescentulo 10 annorum in modulus musicos egregie redactum«. (Hammerle a. a. O. Seite 5.)

***) In demselben Protokolle: 1767, 2 Aprilis, Jovis. Vacatio. Musica primi Oratorii in Aula repetita.

Vorlage: Eine Abschrift im Besitze des Herrn Gehring in Wien. Das Autograph früher Eigenthum von André in Offenbach a. M. wurde von ihm im Juli 1841 durch Prinz Albert, Gemahl der Königin Victoria um die Summe von 10 Pfd. Sterl. angekauft, die Königin übergab es später der Royal Library in Windsor zur Aufbewahrung*).

Der Titel des Autographs, von Leopold Mozart geschrieben, lautet:

Oratorium | di | Wolfgango Mozart | composto nel Mese di Marzo | 1766.

Der Redaktion dieses Jugendwerkes lag nur die oben erwähnte nach dem Originalmanuskript faksimilirte Abschrift vor, die nicht als Vorlage für den Druck, sondern für den Privatbesitz zu dem Zwecke angefertigt war, ein möglichst getreues Abbild des so merkwürdigen und damals ganz unzugänglichen Manuskripts zu geben. Mit bewundernswürdiger Sorgfalt hatte der Verfertiger derselben alle Äusserlichkeiten — Papier, Schrift, jede Korrektur, ja jeden Flecken und jede mit dem Finger ausgewischte Note nachzuahmen gewusst, so dass ein nicht ganz kundiger Beurtheiler die Kopie für das Original hätte halten können. Dass dabei auf die musikalische Korrektheit der Nachbildung nicht das gleiche Gewicht gelegt werden konnte, ist nur zu erklärlich.

Mozart, dessen spätere Partituren mit der bewundernswürdigsten Sauberkeit, Sorgfalt, Genauigkeit auch in den scheinbar unbedeutendsten Einzelheiten ausgeführt sind, war in früher Jugend in seinen Manuskripten nichts weniger als genau. Die Partituren zu Bastien und Bastienne und zur Finta semplice, obwohl Jahn die letztere sogar für eine Reinschrift hielt, beweisen das. Manche Noten sind undeutlich gestellt oder auch ganz verschrieben; die dynamische Bezeichnung ist eine höchst ungleichmässige; man erkennt nicht immer, wo die Bindungen anfangen oder aufhören; ein *f* oder *p* steht im nämlichen Takte in der einen Notenlinie beim ersten, in der anderen beim zweiten Achtel, in der dritten fehlt es ganz. Manche Bezeichnungen sind erst von Mozart's Vater zugesetzt, der vermuthlich auch in der Instrumentation Einzelnes ausgefüllt, Überschriften, Text u. a. ergänzt hat. Häufig fehlt vor dem Beginn des Musikstückes die Angabe der Instrumente — Flöten, Oboen, Hörner, — so wie bei letzteren fast immer die Bezeichnung ihrer Stimmung. Wenn demnach im Allgemeinen die Redaktion bei den frühesten Opern vielfach auf Konjekturen hingewiesen war, so musste sich das besonders fühlbar machen bei Herausgabe der »Schuldigkeit des ersten Gebotes«, bei welcher in Ermangelung des Originalmanuskripts hinsichtlich zweifelhafter Stellen sich sehr schwer unterscheiden liess, ob der Zweifel nicht etwa in Mängeln der Abschrift begründet sei.

Erst längere Zeit nach Herausgabe des Werkes, die aus dem angeführten Grunde auf Authenticität keinen vollen Anspruch erheben konnte, fügte ein glückliches Geschick, dass das Autograph, welches der Redaktion früher vorenthalten worden war, durch hohe Vermittelung dem Herausgeber dieses Bandes zur Einsicht überlassen und dieser dadurch in den Stand gesetzt wurde manche Zweifel richtig zu stellen, manche Schwächen der ersten Ausgabe zu verbessern.

Ehe des Näheren auf diese Verbesserungen eingegangen wird, sei es erlaubt noch einige allgemeine Bemerkungen über gewisse bei Redaktion der Mozart'schen Jugendwerke besonders häufig wiederkehrende Schwierigkeiten vorauszuschicken.

1. Während Mozart in späterer Zeit bei den Vorschlägen sehr genau die 16^{tel}, 8^{tel}, 4^{tel} u. s. w. unterscheidet, finden sich in seinen Jugendwerken vorwiegend Sechszehntelvorschläge — einerlei ob sie vor einer gross- oder geringwerthigen Note stehen. Und zwar wird dieses Sechszehntel immer geschrieben, wie man überhaupt damals nicht bloss die Vorschlags-, sondern auch sonst die einzelnen Sechszehntel meistens zu schreiben pflegte. Die Schreibart kommt bei Mozart sehr selten, in gewissen Fällen, z. B. als Ergänzung nach einem punktirten Achtel nie-

*) Allgemeine musikalische Zeitung 1865 Nr. 14 Mozart's erstes dramatisches Werk. Mitgetheilt von Ferdinand Pohl.

mals vor. Es sei hier nur beiläufig darauf hingewiesen, dass der öfter gelehrte Grundsatz, die durchstrichenen Vorschläge seien kurze, die undurchstrichenen lange, auf einem Missverständnis der Schreibweise beruht. ♪ bedeutet eben ein Achtel, 𝅘𝅥𝅯 ein Sechszehntel; — in so weit ist freilich die erste Note doppelt so lang als die zweite; aber auch ein als Sechszehntel ausgeführter Vorhalt kann ja das sein, was wir einen langen Vorschlag nennen — wenn er nämlich vor einem Achtel stehend die Hälfte vom Werthe der Hauptnote erhält. Mozart hatte weder früher noch später für kurze oder lange Vorschläge eine gesonderte Schreibweise, sondern er schrieb die Vorschläge in einen gewissen Notenwerth, früher zumeist als 16^{tel} Vorschläge, indem er den Ausführenden überliess, ob sie dieselben als kürzere oder längere Vorhalte oder als nach unserem Sinne kurze Vorschläge machen wollten. Der letztere Fall ist freilich sehr selten; die meisten Vorschlagsnoten aus damaliger Zeit sind als lange Vorschläge gedacht. Und wenn Rietz die Meinung ausspricht, dass man am sichersten gehe, wenn man die Vorhalte genau in dem von Mozart angegebenen Zeitwerthe ausführe, so trifft das wenigstens für die Jugendwerke selbst da nicht immer zu, wo Mozart ausnahmsweise einmal nicht Sechszehntel- sondern grösserwerthige Vorschläge schreibt, was in der »Schuldigkeit des ersten Gebotes« und in der »Finta semplice« selten, in »Bastien und Bastienne« etwas häufiger vorkommt. Auch Achtelvorschläge waren nicht unbedingt als 8^{tel} auszuführen, sondern je nach dem Werthe der Hauptnote manchmal als 4^{tel}, hier und da sogar als 16^{tel}, wie z. B. in »Bastien und Bastienne« Seite 22 Takt 17, wo der im Autograph als 8^{tel} geschriebene Vorschlag erst bei der Redaktion in ein 16^{tel} verwandelt worden ist.

Bei den später erschienenen Werken, besonders in der Finta semplice sind nun einfach, offenbare Flüchtigkeitsfehler ausgenommen, sämmtliche Vorschläge so gestochen worden, wie Mozart sie geschrieben hat. Bei der »Schuldigkeit des ersten Gebotes«, wo die Konsequenz in der Schreibweise ohnehin geringer und durch die Abschrift noch wesentlich beeinträchtigt war, lag die Versuchung nahe, diese Konsequenz herzustellen. Dadurch ist eine Anzahl von ♪ Vorschlägen entstanden, die bei Mozart als 𝅘𝅥𝅯 geschrieben worden sind.

2. Ein weiter hier zu berührender Punkt ist das col Basso in der Viola, welches sich besonders in den früheren Werken sehr häufig angewandt findet. Der Regel nach wird in diesem Falle die Viola eine Oktave höher gespielt, als das Cello, also zwei Oktaven höher als der Kontrabass.

Jeder Schwierigkeit wäre aus dem Wege gegangen worden, wenn beim Stich die Abkürzung col Basso in der Violastimme beibehalten worden wäre. Da aber die Viola, um die Gleichmässigkeit der Ausgabe nicht zu stören, überall ausgestochen werden sollte, so musste in einzelnen Fällen von der obigen Regel abgewichen werden — theils dann, wenn die Viola durch Befolgung derselben über die melodieführende Stimme zu liegen gekommen wäre, theils da, wo Mozart — wie es sich in den früheren Werken manchmal findet — durch Ausschreibung der letzten Note des col Basso die gleiche Lage mit dem Cello ausdrücklich andeutet.

3. Mozart gebraucht in seinen früheren Werken oft die Bezeichnung *fp* statt *sf* oder *fz* in Stellen, die im ganzen *f* sein sollen, so wie auch, wennschon seltener, umgekehrt statt *fz* die Bezeichnung *f* nur für einzelne Noten, während die ganze Stelle *p* bleiben soll. Hier ist an der Bezeichnung nichts geändert; dagegen sind dynamische Zeichen ergänzt worden, wo sie offenbar beabsichtigt und nur aus Flüchtigkeit weggeblieben waren.

4. Die Bezeichnung ' bedeutet nicht immer bloss staccato, sondern sehr häufig auch sforzato, als Abkürzung für *fp* oder *fz*. Da in den früher durch Rietz redigirten Opern ein Unterschied in dieser Hinsicht nicht gemacht war, so ist auch in den zunächst nach seinem Tode erschienenen Jugendwerken zwischen dem Staccato- und Sforzato-Zeichen nicht unterschieden worden. Erst in den zuletzt herausgegebenen Werken, namentlich in der Finta semplice wurde das Sforzato-Zeichen als ', das Staccato-Zeichen als ' gestochen entsprechend der Mozart'schen Gewohnheit, die *sf*-Zeichen in der Regel auffälliger und länger als die Punkte für das staccato zu machen.

Zur »Schuldigkeit des ersten Gebotes« zurückkehrend theilen wir nachstehend die Abweichungen, die sich bei Vergleichung der Handschrift mit der Ausgabe ergeben haben, so wie gewisse kleine Korrekturen mit, die sich der Redaktion, welche einzelne Punkte als Versehen oder Inkonsequenzen Mozart's aufgefasst hatte, als nothwendig erwiesen; nur die offenbaren Schreibfehler im Autograph werden hier nicht erwähnt.

Sinfonia.

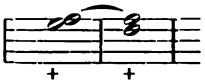
Seite 1, System 1, Takt 3, die halben Noten der Fagotte wie die Bässe als Achtel gestrichen.

Seite 2, System 1, Takt 5
- 2, - 3, - 2
- 2, - 3, - 6
- 4, - 1, - 4
- 4, - 1, - 8

} im Autograph die erste halbe Note der I. Violine ohne *tr.*; in der Abschrift war die gleiche Stelle viermal mit, viermal ohne *tr* bezeichnet. Er war überall ergänzt worden, da man das Wegbleiben wohl mit Recht nur für einen Flüchtigkeitsfehler hielt.

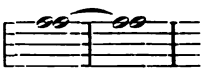
Seite 3, System 1, Takt 1 heisst im Autograph die erste Note der II. Oboe $\bar{h}$, gegenüber der II. Violine wohl ein Schreibfehler.

Seite 3, System 1, Takt 7 und 8, die Fagotte:



in der Abschrift stand

, welches als ein Kopirfehler statt



angesehen worden war.

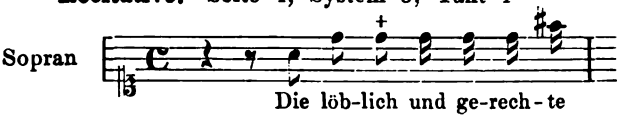
Seite 3, System 2, Takt 5, achtes Achtel des II. Horns $\bar{g}$.

Die Vorschläge sind als $\mathfrak{N}$ bezeichnet:

Seite 1, System 1, Takt 2
- 1, - 1, - 6
- 2, - 1, - 9

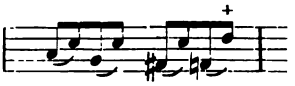
} in der I. Violine. Auch in der faksimilirten Abschrift waren diese Vorschläge 16^{tel}. Da aber unter 8 Vorhalten an der immer gleichen Stelle 5 als $\mathfrak{N}$ bezeichnet waren, so hatte man keinen Anstand genommen, auch die drei übrigen in $\mathfrak{N}$ zu verwandeln.

Recitativo. Seite 4, System 3, Takt 1



Nr. 1. Aria.

Seite 5, System 6, Takt 2, I. Violine



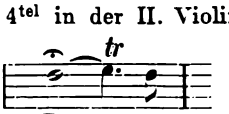
ebenso die Parallelstellen:

Viola und Bässe, Seite 5, System 6, Takt 4
I. Violine, Seite 6, System 1, Takt 8.
- 7, - 4, - 4.
Viola und Bässe, Seite 7, System 4, Takt 6

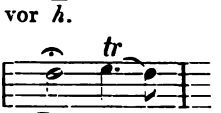
} In der Stichvorlage stand jedes Mal deutlich die Stelle, wie sie gedruckt vorliegt, und man hatte nicht den Muth, an diesem scheinbar beabsichtigten Orgelpunkt, welcher zu den liegenden Hörnern in Beziehung zu stehen schien, etwas zu ändern.

Seite 5, System 6, Takt 4, zweites 4^{tel} in der II. Violine $\flat$ vor $\bar{h}$.

Seite 7, System 4, Takt 2, Tenor



statt



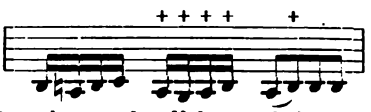
Seite 7, System 4, Takt 7, viertes 4^{tel} in der II. Violine ohne *tr* (vergleiche dagegen Seite 6, System 4, Takt 8).

Sämmtliche Vorschläge in dieser Arie sind im Autograph als 𝅘𝅥𝅯 bezeichnet. In der faksimilirten Abschrift herrschte hier, wie in späteren Stücken, wo gleichfalls fast alle Vorschläge in 𝅘𝅥𝅯 zu verwandeln sind, nicht völlige Konsequenz; die Schreibart der Vorschläge fiel daher manchmal dem Ermessen der Redaktion anheim. Es ist von Interesse, zu beobachten, wie nunmehr Seite 6, System 2, Takt 1 die Singstimme einen 𝅘𝅥𝅯-Vorschlag gegenüber den in den Violinen ausgeführten Achteln, Seite 7, System 1, Takt 4 sogar gegenüber dem ausgeschriebenen Viertel der I. Violine erhält. Das Letztere entspricht genau der alten Regel, dass bei langen Vorschlägen vor punktirten Noten der Vorschlag zwei Drittel vom Werthe der Hauptnote erhält.

Seite 6, System 4, Takt 4 bis 8 ist die Viola col Basso bezeichnet. Man nahm keinen Anstand, sie in den ersten zwei Takten unisono, und erst von da ab in 8^{va} zu führen.

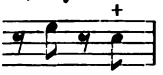
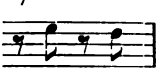
Nr. 2. Aria.

Seite 10, System 3, Takt 3 bis 5 stehen wie in der faksimilirten Abschrift, so auch im Autograph Pausen in der Bassstimme. Der von Mozart offenbar nur vergessene Bass (vgl. Seite 11, System 1, Takt 4 und Seite 11, System 2, Takt 1, so wie Seite 15, System 2, Takt 3) ist mit kleinen Noten ergänzt worden.

Seite 12, System 2, Takt 3 im Autograph: II. Violine 

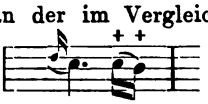
doch dürfte das sechste Achtel *b* vielleicht eine undeutlich geschriebene Note sein, da das *a* harmonisch entschieden wahrscheinlicher ist.

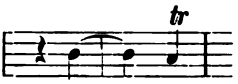
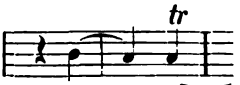
Seite 12, System 3, Takt 4 steht im Autograph in den Oboen für das dritte und vierte Viertel eine halbe Taktpause. Mozart hat den gewiss beabsichtigten Auftakt wohl nur vergessen (vgl. Seite 15, System 2, Takt 5).

Seite 13, System 3, Takt 3 im Autograph Viola  statt 

obwohl das $\overline{es}$ harmonisch wahrscheinlicher ist und man daher das $\overline{d}$ für eine undeutlich geschriebene Note halten möchte.

Seite 16, System 1, Takt 5 soll in der II. Violine das col primo schon im zweiten Achtel beginnen.

Seite 16, System 3, Takt 3 steht im Autograph im Sopran der im Vergleich zur II. Violine ganz unwahrscheinliche Schreibfehler: 

Seite 17, System 1, Takt 8 u. 9, Oboe II  statt 

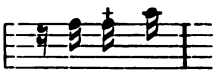
Seite 17, System 2, Takt 6 und 10 fehlt im Sopran auf dem zweiten Viertel der *tr*.

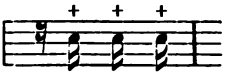
Seite 18, System 1, Takt 2, Viola u. s. w.

Mit Ausnahme von Seite 14, System 3, Takt 1 sind auch in dieser Arie sämmtliche Vorhalte als 𝅘𝅥𝅯 zu bezeichnen.

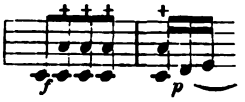
Seite 15, System 2, Takt 5 findet sich einer der Fälle, wo Mozart das col Basso der Viola als unisono versteht. Der erste Takt Seite 16 ist, so wie er dasteht, von Mozart ausgeschrieben, folglich können die 6 vorhergehenden Takte nicht eine Oktave höher stehen.

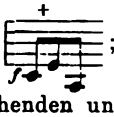
Recitativo.

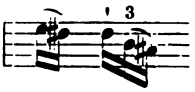
Seite 20, System 3, Takt 2, viertes Viertel Tenor 

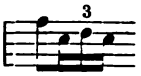
Seite 21, System 2, Takt 1, viertes Viertel Sopran 

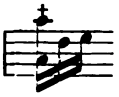
Nr. 3. Aria.

Seite 22, System 3, Takt 7 und nächster Takt II. Violine  u. s. w.

Seite 22, System 4, Takt 2 heisst im Autograph die II. Violine  ; dieses *cis* ist wohl ein Schreibfehler gegenüber dem vorhergehenden und nachfolgenden unisono mit der I. Violine.

Seite 23, System 2, Takt 5, II. Violine 

Seite 24, System 4, Takt 6, Bass, erstes Viertel 

Seite 25, System 2, Takt 4, II. Violine, erstes Achtel 

Seite 22, System 4, Takt 3, drittes und viertes Achtel hiess die Viola col Basso. Den von Mozart ausgeschriebenen ersten zwei Takten der Arie gegenüber war auch hier sicherlich die gleiche Lage gemeint.

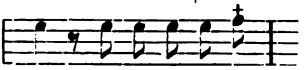
Seite 25, System 3, Takt 4 stand in der Stichvorlage das ♯ vor *dis* erst im vierten Achtel. Unzweifelhaft muss es schon im dritten Achtel *dis* heissen.

Recitativo.

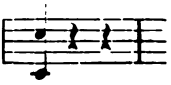
Seite 27, System 4, Christgeist: Er reget sich —
Barmherzigkeit: Er scheinet zu erwachen.
Gerechtigkeit: Nun kannst du hier verborgen steh'n u. s. w.

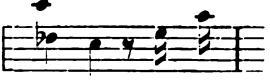
Seite 31, System 5, Takt 1 das erste Textwort: Schattenwerk.

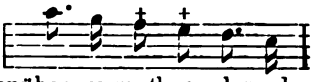
Seite 31, System 7, Takt 1, Viola, drittes Viertel

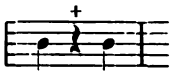
Seite 32, System 1, Takt 3, Sopran 

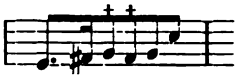
Nr. 4. Aria.

Seite 33, System 3, Takt 5, Hörner 

Seite 33, System 3, Takt 6, Sopran 

Seite 34, System 1, Takt 2 hat das Autograph: Sopran 
doch lässt sich der I. Violine und Takt 4 gegenüber vermuthen, dass der Punkt nur vergessen ist.

Seite 34, System 3, Takt 2, Viola 

Seite 36, System 1, Takt 3, I. Violine 

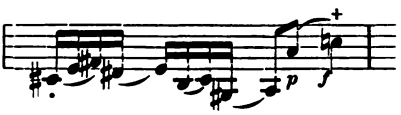
Seite 37, System 2, Takt 6, drittes Viertel im I. Horn, Seite 37, System 3, Takt 6 der Sopran mit *tr*.

Seite 37, System 3, Takt 8, der Bass, Seite 39, System 3, Takt 5, erste halbe Note in Bass und Viola als Achtel gestrichen.

Die, Seite 39, System 3, Takt 3 in I. Violine und I. Oboe analog Seite 35, System 3, Takt 5 in Klammern beigefügten *tr* stehen nicht im Original.

Seite 34, System 3, Takt 1 ist die Viola: col Basso bezeichnet. Die gleiche Lage dürfte hier beabsichtigt sein.

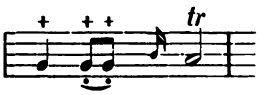
Nr. 5. Recitativo.

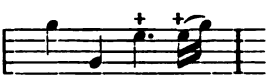
Seite 40, System 2, Takt 4, II. Violine 

Seite 40, System 3, Takt 3 und 4 sei ein durch die in der Vorlage enthaltene Bezeichnung unisono für die Bratsche entstandener Druckfehler korrigirt. Die Bratsche ist bis zum vierten Viertel des vierten Taktes im Violinschlüssel zu lesen.

Seite 40, System 4, Takt 2 und 3 sind die Bezeichnungen $^2/_4$ und C Takt nicht von Mozart. Letzterer hatte, wie es in seinen Recitativen öfter vorkommt, aus Versehen einen aus sechs Vierteln bestehenden Takt geschrieben.

Nr. 6. Aria.

Seite 41, System 2, Takt 1, II. Violine 

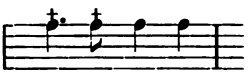
Seite 43, System 3, Takt 4, Tenor 

Seite 44, System 3, Takt 7, drittes Viertel der Posaune mit *tr*.

Seite 45, System 1, Takt 11 haben im Autograph die Bässe im achten Achtel *d*, was sicher ein Schreibfehler ist. Mozart würde auch in so frühem Alter diese Oktaven mit der I. Violine nicht geschrieben haben.

Seite 45, System 2, Takt 2, erstes Viertel im Tenor mit *tr*.

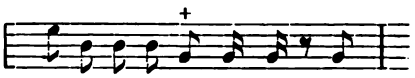
Seite 45, System 3, Takt 5, II. Violine fünftes Achtel $\bar{d}$.

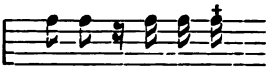
Seite 46, System 2, Takt 6, Tenor 

Seite 46, System 2, Takt 2 stimmen die Vorhalte, wie sie gedruckt sind, genau mit dem Autograph überein. Takt 4 hat im Autograph die II. Violine gleich der I. einen Viertelvorhalt. Wenn Mozart hier überhaupt eine Unterscheidung beabsichtigt hat, so dürfte der erste der beiden sonst ganz gleichen Takte — auch in Rücksicht auf die Posaune — massgebend sein.

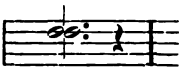
Sämmtliche Vorhalte in dieser Arie — ausgenommen Seite 45, System 2, Takt 8, Posaune, Seite 45, System 3, Takt 5, I. Violine, so wie die eben besprochenen Takte Seite 46, System 2, Takt 2 und 4 — sind im Autograph Sechszehntelnoten.

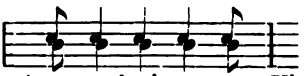
Recitativo.

Seite 47, System 1, Takt 2, Sopran: 

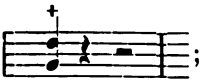
Seite 47, System 3, Takt 3, Sopran:  u. s. w.

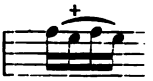
Nr. 7. Aria.

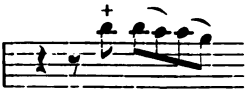
Seite 49, System 2, Takt 3, Hörner: 

Seite 49, System 2, Takt 4, Viola: 

Seite 49, System 2, Takt 6 fehlt im Autograph im ersten Viertel der I. Violine, Seite 49, System 3, Takt 1 im ersten Viertel des Soprans der Vorhalt — doch wohl nur aus Vergesslichkeit Mozart's.

Seite 51, System 2, Takt 4 haben im Autograph die Hörner  ; danach müsste entweder in den Hörnern oder im Bass ein Schreibfehler vorliegen. Sollte vielleicht die erste Note im Bass statt *H d* heissen? In der faksimilirten Abschrift hiess die Stelle in den Hörnern und im Bass deutlich so, wie sie gestochen steht.

Seite 51, System 3, Takt 6 müsste nach dem Autograph die II. Flöte  heissen, was wohl nur ein Schreibfehler ist, da sie im Übrigen mit der II. Violine geht.

Seite 53, System 1, Takt 2, I. Flöte: 

Seite 53, System 1, Takt 5 soll im Sopran der Vorschlag stehen, so wie in der I. Violine.

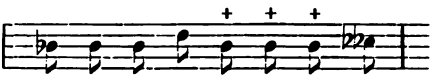
Seite 54, System 1, Takt 1 das letzte Sechszehntel in den Bässen *fis*.

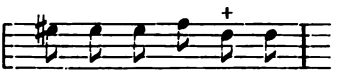
Seite 54, System 1, Takt 7, drittes Viertel der I. Violine mit *tr*.

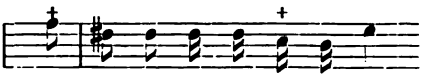
Seite 54, System 2, Takt 8 und 9 beide Flöten eine Oktave höher.

Alle Vorschläge in dieser Arie sind nach dem Autograph Sechszehntel. Seite 53, System 1, Takt 3 erscheint demzufolge ein Sechszehntel-Vorschlag, welcher im Hinblick auf Violinen und Flöten als Viertel auszuführen ist.

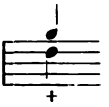
Recitativo.

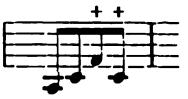
Seite 55, System 9, Takt 2, Tenor: 

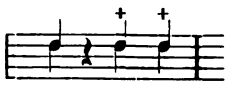
Seite 56, System 2, Takt 4, Sopran:  u. s. w.

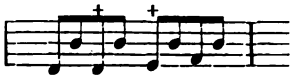
Seite 56, System 7, Takt 3, Tenor:  u. s. w.

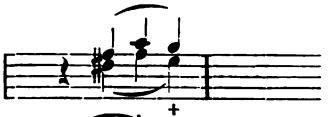
Nr. 8. Aria.

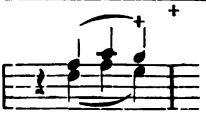
Seite 57, System 2, Takt 2, Viola erstes Viertel: 

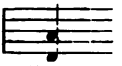
Seite 57, System 2, Takt 5, II. Violine drittes und viertes Viertel: 

Seite 61, System 2, Takt 1, Hörner: 

Seite 63, System 1, Takt 2, II. Violine: 

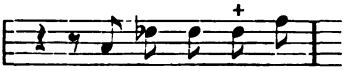
Seite 65, System 1, Takt 7, Fagotte: 

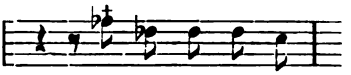
Seite 65, System 2, Takt 4, Fagotte: 

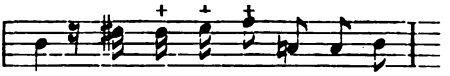
Seite 65, System 1, Takt 8, I. Violine erstes Viertel: 

Seite 65, System 1, Takt 7 soll nach dem Autograph im Tenor und I. Violine statt des ausgeschriebenen ersten Viertels ein Viertelvorhalt vor einer punktirten halben Note stehen. Dürfte diese scheinbare Vorhaltsnote nicht eine zu klein gerathene Viertelnote sein? Die Stichvorlage hiess deutlich, wie es gedruckt steht, sogar mit der bei einem Vorhalt kaum jemals vorkommenden Bindung in der I. Violine; Mozart schrieb damals selten Viertelvorhalte, und alle Parallelstellen enthalten das ausgeschriebene Viertel. In der Ausführung würde es freilich hier keinen Unterschied machen.

Recitativo.

Seite 69, System 1, Takt 1, Sopran: 

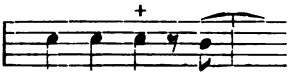
Seite 69, System 1, Takt 5, Sopran: 

Seite 69, System 5, Takt 3, Tenor: 

Nr. 9. Terzetto.

Seite 69, System 6, Takt 2, erstes Viertel in der I. Violine ohne *tr.*

Seite 71, System 2, Takt 4, erstes Achtel der Viola $\overline{cis}$.

Seite 74, System 2, Takt 2, Viola: 

Seite 77, System 1, Takt 8, II. Violine erstes Viertel $\overline{cis}$ — beim Druck ist die Hilfslinie nicht herausgekommen.

Seite 78, System 2, Takt 3, zweites Viertel der Viola $\overline{e}$.

Nr. 2. Apollo et Hyacinthus seu Hyacinthi Metamorphosis.

Köch. Verz. Nr. 38.

Melia, Tochter des Königs der Lacedämonier Oebalus, wird geliebt von Zephyrus, dem Freunde ihres Bruders Hyacinthus. Der König und sein Haus verehren Apollo als ihren Gott, den Zephyrus mit eifersüchtigen Blicken betrachtet. Dem Gotte wird ein Opfer gebracht; dieses wird nicht angenommen, ein Blitz zerstört Alles. Oebalus in grosser Bestürzung und Unheil fürchtend wird durch seinen Sohn Hyacinthus damit getröstet, dass die Götter es nicht immer ernsthaft meinten und dass sie, wenn die drohenden Wolken sich zerstreut hätten, ein lächelndes Antlitz von Neuem zeigten. Und er hat nicht Unrecht, denn bald darauf erscheint Apollo und bittet um Aufnahme bei Oebalus, da Jupiter ihn verbannt habe. Mit Freuden wird er empfangen nicht nur vom Könige, sondern auch von Melia und ihrem Bruder; nur Zephyrus ist die Ankunft des Gottes nicht genehm. Seine Bedenken sind auch nicht unbegründet, denn bald darauf verkündet Oebalus der Tochter, dass Apollo sie zur Gemahlin begehre; sie willigt sofort ein und verspricht, ihm Alles gewähren zu wollen, was auch immer sein Herz begehren würde. Nun erscheint Zephyrus mit der Meldung, dass Apollo den Hyacinthus mit dem Diskus getödtet habe, er läge am Ufer des Eurotas. Auf diese Nachricht hin will Oebalus den Gott aus seinen Landen verbannen, Melia erklärt, sie könne ihn nicht heirathen, Zephyrus benutzt diesen Augenblick auf Melia einzuwirken, um auf diese Art den leidigen Nebenbuhler ihrem Herzen zu entfremden. Apollo erscheint, kennzeichnet Zephyrus als den Mörder des Hyacinthus und lässt ihn durch die Winde nach der äolischen Höhle entführen. Melia, dem Gotte zürnend, wirft ihm vor nicht nur den Bruder sondern auch Zephyrus getödtet zu haben, sie weiset ihn ab, während er sie zu beruhigen sucht. Oebalus hat den sterbenden Sohn gefunden und ehe dieser seinen Geist aushaucht. bezeichnet er Zephyrus als seinen Mörder. Melia hat inzwischen dem Apollo befohlen, die väterlichen Reiche zu verlassen, als Oebalus zurückkehrt und der Tochter erklärt, Apollo sei unschuldig. Beide fürchten den Zorn des beleidigten Gottes und flehen um seine Rückkunft. Dieser erscheint und lässt Hyacinthus als Blume wieder erstehn. Oebalus und Melia bitten um Verzeihung, Apollo gewährt sie und reicht, da ja auch Jupiter Sterbliche zum öftern zu lieben pflegt, der Melia die Hand zum ehelichen Bunde.

Vorlage: Die autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin. Die handschriftliche Überschrift: »di Wolfgango Mozart producta 13 Maii 1767« giebt Nachweis über den Tag der Aufführung. Auch das Textbuch, im Besitze des Mozarteums in Salzburg mit dem Titel: »Clementia Croesi Tragoedia in scenam data a Syntaxi in universitate Salisburgensi III Idus Maii CIↃIↃCCLXVII. Salisburgi« führend, ist uns erhalten. Aus diesem ist zu ersehn, dass das Musikalische nur einen Theil des ganzen Werkes ausmachte und in Verbindung mit der Tragödie zur Aufführung kam. Hierdurch finden die einzelnen Überschriften Erklärung. Der Prologus begann mit der Intrada und schloss mit der Arie des Apollo: »Jam pastor Apollo«; daran reihten sich die beiden ersten Akte der Tragödie, es folgte der Theil der Partitur, welcher mit der Überschrift Chorus I versehn ist, mit dem Duett der Melia und des Apollo endigend. Demnächst der dritte und vierte Akt der Tragödie, dem sich der Chorus II anschloss, mit dem der musikalische Theil zu Ende geführt wurde. Den Beschluss des Werkes bildete der fünfte Akt der Tragödie.

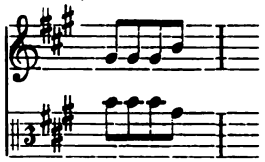
Revisionsbemerkungen:

Seite 14, System 6, Takt 2 sechstes Achtel und Seite 14, System 7, Takt 3 sechstes Achtel wurden die Achtelnoten $\bar{a}$ resp. $\bar{\bar{c}}$ im Sopran in zwei Sechszehntel getheilt, um drei Noten für die drei Silben der Worte »metuas« und »voluit« zu erlangen.

Seite 25, System 5, Takt 2 im Sopran. Die vier ersten als Achtel notirten Zeichen wurden in Sechszehntel geändert, weil der Takt sonst fünf Viertel enthalten hätte.

Seite 30, Takt 1 fehlt die Gesangstimme nebst Text; durch Blattumschlag in Vergessenheit gerathen.

Seite 45, System 3, Takt 3 in der II. Violine und der Viola



im vierten Achtel scheint eine andere Harmonisirung gedacht zu sein, der Paralleltakt, der erste der Arie, bringt eine solche, nach diesem wurde die Korrektur vorgenommen.

Seite 48, Takt 5 fünftes Achtel in der I. Viola $\overline{c}$ in $\overline{d}$ geändert siehe die II. Viola ebendaselbst Takt 7.

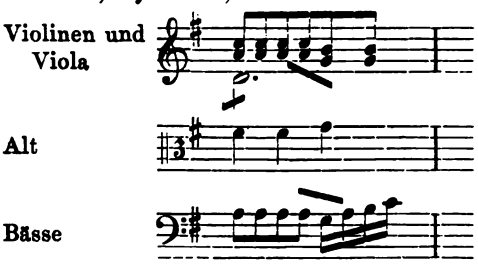
Seite 67. Die Tempobezeichnung zur Aria Nr. 7 ist Zusatz.

Seite 67, System 3, Takt 10 und die beiden ersten Takte der Seite 68. Die beiden Violinen laufen, sich nachahmend, durch die Skala, im zweiten Achtel erscheinen hierbei Reihen von Quintenfortschreitungen. Ob eine Absichtlichkeit oder ein Versehn vorliegt, dürfte kaum zu entscheiden sein, jedenfalls werden diese Quintenparallelen bei dem schnellen Tempo kaum vernommen werden; so oft diese Periode in der Arie wiederkehrt, tritt gleiche Schreibweise ein.

Seite 87, Takt 7 zweites Viertel in der I. Viola $\overline{c}$; in *a* geändert siehe den Tenor.

Seite 88, System 2, Takt 3 und 6 viertes Achtel in der II. Violine der Doppelgriff $\overline{\overline{\frac{e}{c}}}$; die Korrektur fand nach den Takten 3 und 6 der Seite 83 statt.

Seite 94, System 2, Takt 5.



Es liegt ein doppelter Schreibfehler vor; die Altstimme hat in den beiden ersten Vierteln $\overline{a}$, der Bass dagegen *fis* zu singen, siehe den gleichen Takt Seite 96, System 2, Takt 4.

Nr. 3. Bastien und Bastienne.

Köch. Verz. Nr. 50.

Bastienne, eifersüchtig auf ihren Geliebten Bastien, zieht den Zauberer Colas zu Rathe. Dieser versichert ihr, dass Bastien, wenn auch flatterhaft und in den Banden der Edelfrau vom Schloss, sie dennoch liebe, sie möge sich nur spröde stellen und auf diese Art die alte Liebe von Neuem anfachen. Bastien erscheint und erklärt dem Zauberer, dass er, von seinem Wahne geheilt, zu seiner Bastienne zurückzukehren gedenke, worauf dieser ihm eröffnet, dass Bastienne bereits eine andere Wahl getroffen habe. Die Hilfe des Zauberers anrufend, verspricht Colas eine Zusammenkunft veranlassen zu wollen, in der Bastienne die Abweisende zu spielen versucht; Bastien will sich entfernen, sie ruft ihn zurück, es erfolgt die Versöhnung.

Vorlage: Die autographe Partitur im Besitze der königl. Bibliothek zu Berlin.

Die Originalpartitur trägt die Überschrift anscheinend von der Hand des Vaters:

»Bastien e Bastienne di Wolfgango Mozart. 1768 nel suo 12mo anno.«

Die Partitur ist sehr flüchtig geschrieben. Von der Sauberkeit und Genauigkeit, die Mozart's spätere Partituren auszeichnet, ist noch nicht viel zu bemerken. Während der Arbeit hat Mozart noch eine grosse Anzahl Änderungen und Verbesserungen vorgenommen, von welchen die wichtigsten nachstehend mitgetheilt werden sollen. Die Sekkorecitative sind später nachkomponirt, und zwar nur für die ersten Scenen. Mozart scheint damit nicht zu Ende gekommen zu sein. Vermuthlich wurde bei der ersten und einzigen Aufführung in Wien (Jahn's Mozart, I. Auflage I. 113, II. Auflage I. 86) die Operette mit Dialog gegeben, und eine spätere Vollendung der Recitative hatte wohl für Mozart keinen Zweck mehr. Die Recitative sind mit kleinerer und dem Anschein nach entwickelterer Handschrift, theils auf leer gebliebenen Stellen der Partitur, theils auf einzelnen Blättern geschrieben und in die ursprüngliche Partitur eingefügt worden. Das erste auf einem eingelegten Blatt geschriebene Recitativ ist mit Auftritt I. bezeichnet; dennoch findet es seinen richtigen Platz wohl nicht nach der Intrada, sondern zwischen den ersten beiden Arien. Die für Colas bestimmten Recitative sind im Altschlüssel geschrieben, während die ganze übrige Partie des Colas im Bassschlüssel steht. Sie sind daher für unsere Partitur in den Bassschlüssel übertragen worden. Auch dieser Umstand lässt schliessen, dass die Recitative nicht für die Wiener, sondern für eine spätere, nicht zu Stande gekommene Aufführung, in welcher die Partie des Colas durch einen Alt besetzt werden sollte, geschrieben worden sind.

Manche Überschriften, Tempobezeichnungen, dynamische Zeichen sind mit blasserer Tinte und theilweise von scheinbar anderer Hand geschrieben. Der Vater mag also hier wie in der Finta semplice Einzelnes ergänzt haben. Doch sind die Handschriften, namentlich wo es sich um Noten und dynamische Zeichen handelt, nicht immer leicht zu unterscheiden.

Revisionsbemerkungen:

Intrada.

Die Bezeichnung der Instrumente fehlt. Ausser dem Quartett sind offenbar Oboen und Hörner beschäftigt.

Seite 3, System 1, Takt 1, drittes Viertel steht im Autograph bei der Viola *f*, welches hier offenbar gleichbedeutend mit *fp* ist.

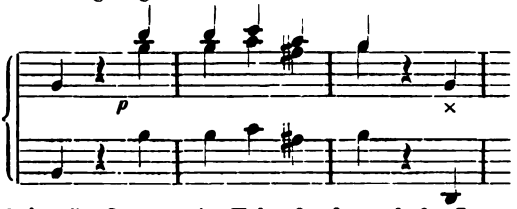
Von Seite 1, System 3, Takt 11 bis Seite 2, System 1, Takt 3 steht in der Viola col Basso. Die erste Note des dritten Taktes ist von Mozart, wie sie steht, ausgeschrieben; mithin beabsichtigt er hier mit col Basso nicht die Oktave, sondern die gleiche Lage mit dem Violoncell. Das Gleiche darf

man von den beiden mit col Basso bezeichneten Schlusstakten der Intrada annehmen, in welcher sonst die Viola allein über dem ganzen übrigen Streichquartett auf dem höheren $\bar{g}$ liegen würde.

Nr. 1. Aria. (Im Autograph, wo sonst alle Nummern fehlen, »Aria 1ma«.)

Das *p* zu Anfang ist zugesetzt, Mozart schreibt es erst zu dem Eintritt der Oboen.

Die mit kleinen Noten gedruckten Stellen in den Violinen Seite 4, System 2, Takt 7 bis 11 und Seite 5, System 1, Takt 8 bis 12 sind mit kleineren Noten und blasserer Tinte, aber offenbar von Mozart selbst, später zugesetzt — ursprünglich hatte er Pausen geschrieben. Im Autograph heissen die ersten beiden in den Violinen zugefügten Takte:



× hier ist das *h* mit dem Finger ausgewischt. Mozart hatte anfangs irrthümlich beide Violinen in das obere System geschrieben.

Seite 5, System 1, Takt 2, 3 und 6. 7 wurde die col Basso bezeichnete Viola in die gleiche Lage mit dem Violoncell gesetzt, da sie sonst die Violinen überstiegen hätte.

Das *pp* am Schlusse der Arie wurde entsprechend Takt 9, Seite 4, System 2 zugesetzt.

Nr. 2. Aria.

Die Stimmung der Hörner ist nicht angegeben, es sind wohl *F*-Hörner gemeint.

Die Verbesserung der letzten zwei Verse des ursprünglichen Textes

»Ach ganz allein
Voller Pein
Stäts zu sein
Ist kein Spass
Im grünen Grass«

in »Bringt dem Herz
Nur Qual und Schmerz«

rührt anscheinend von Mozart selbst her.

Seite 7, System 1, Takt 10 ist die Viola col Basso bezeichnet. Für die ersten beiden Töne schien die gleiche Lage wahrscheinlicher.

Nr. 3 scheint später für den Auftritt des Colas eingefügt und ist äusserst kompendiös mit zweimaligen »*bis*« auf ein halbes System zusammengedrängt.

Nr. 4. Aria.

Diese Arie war ursprünglich im C-Takt geschrieben: über das C ist mit dickerer Schrift $^2/_4$ eingezeichnet und der erste Takt mit einer äusserst krummen Linie in zwei Hälften getheilt. Alles Folgende steht im Autograph noch im C-Takt. Takt 1 auf Seite 9 enthält bei Mozart sogar sechs Viertel; — es sollte in unserer Ausgabe daher auch der zweite Taktstrich eigentlich nur punktirt sein. Die Arie hatte ursprünglich einen anderen nur in Bass und Singstimme skizzirt vorhandenen Schluss, in welchem eine zweimalig von *d* abwärts steigende chromatische Tonleiter in den Bässen nicht uninteressant ist.

Nr. 5. Aria.

Die Stimmung der Hörner ist nicht angegeben, es sind wohl *G*-Hörner gemeint.

Seite 12, System 3, Takt 3 standen in der I. Violine ursprünglich zwei Zweiunddreissigstel, aber kein Punkt am Achtel; der dritte Querbalken ist blasser und scheint weggetupft; Takt 11 dagegen stehen in der Singstimme Sechs-

zehntel und in der I. Violine Zweiunddreissigstel, die letzteren aber in einer Korrektur und undeutlich. Es waren wohl an beiden Stellen Sechszehntel beabsichtigt.

Seite 14 hat Mozart sich den Text geändert. Zuerst schreibt er »jetzt soll ich verachtet werden«, welches er später in »soll ich nun« verbessert, denn das letztere drückt nicht allein die Frage Seite 15, System 1, Takt 3 besser aus, sondern spricht und deklamirt sich auch besser.

Seite 15, System 2, Takt 5 steht bei der I. Violine ein später zugesetztes *f*; dasselbe darf unzweifelhaft erst vier Takte später stehen.

Seite 12, System 3, Takt 1 bis 6 und von Takt 9 ab bis System 4, Takt 9 erschien in der Viola, welche col Basso bezeichnet ist, die gleiche Lage wahrscheinlicher; ebenso Seite 13, System 1, Takt 2 bis 5. Sicherlich beabsichtigt ist von Mozart die gleiche Lage Seite 15, System 2, Takt 10, an welcher Stelle Takt 9 und 11, so wie sie stehen, im Autograph ausgeschrieben sind und nur Takt 10 col Basso bezeichnet ist — der beste Beweis dafür, dass diese Bezeichnung damals doppelsinnig, für die gleiche und für die um eine Oktave höhere Lage gebraucht wurde.

Nr. 6. Aria.

Seite 16, System 1, Takt 7 ist wie Seite 12, System 3, Takt 3 nicht genau zu erkennen, ob Sechszehntel oder Zweiunddreissigstel beabsichtigt sind, da indess der Punkt fehlt, so wurden die Sechszehntel vorgezogen. Die an sehr vielen Stellen col Basso bezeichnete Viola wurde Seite 17, System 1, Takt 7 in die gleiche Lage gesetzt.

Nr. 7. Duetto.

Die Angabe der Instrumente und mithin auch die der Hornstimmung fehlt.

Seite 19, System 1, die *f* so wie das *p* in der II. Violine im letzten Takt rühren von Mozart her. Die anderen *p* in diesem System sind zugesetzt.

Seite 19, System 2 ist einer der wenigen Fälle, in denen Mozart in diesem Werke Achtelvorschläge schreibt (so wie Seite 17, System 2, Takt 7); doch auch hier ist im Autograph der Vorschlag der II. Violine Seite 19, System 2, Takt 4 als 𝅘𝅥𝅯 bezeichnet.

Seite 19, System 3 ist der ursprüngliche Text:

»Ja ich werde mich bestreben,
Dass man ihn zu Nutzen macht«

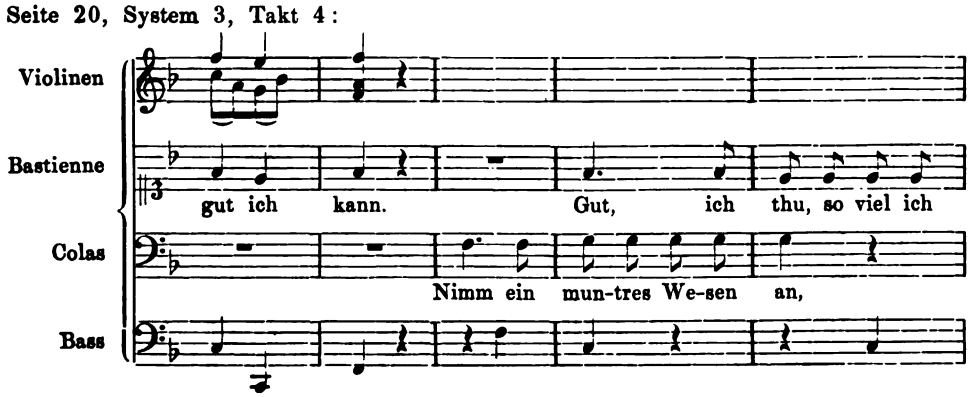
in das zweideutige:

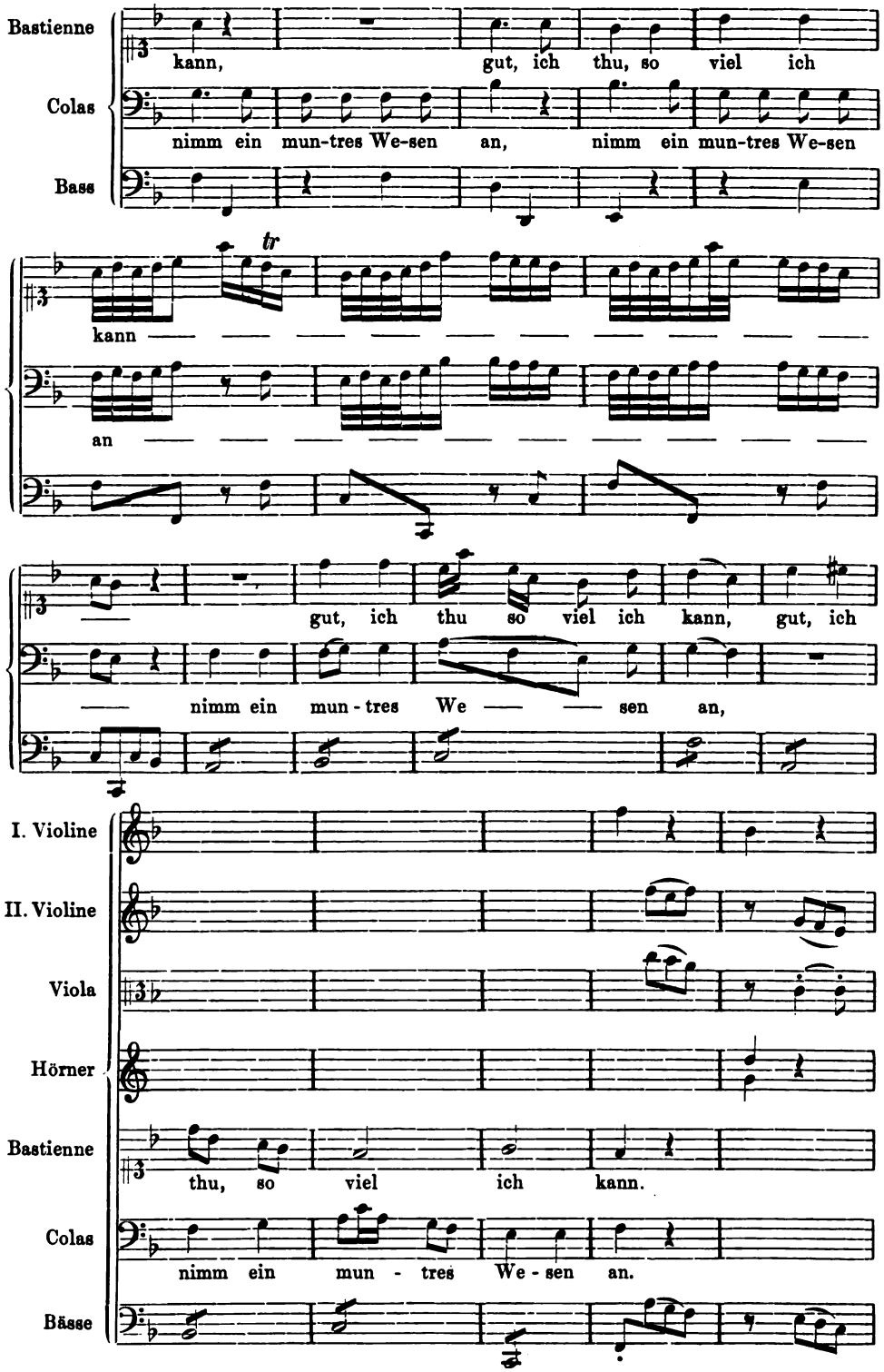
»Ja ich werde mich bestreben,
Ja, mein Herr, bei Tag und Nacht«

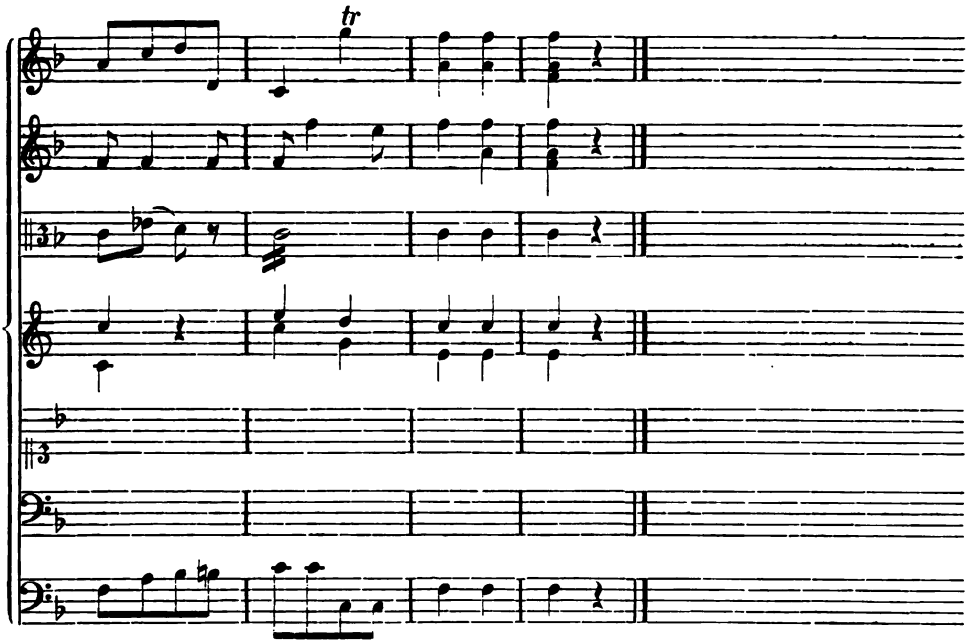
abgeändert worden.

Dieses Duett hatte ursprünglich einen anderen nur in Singstimmen und Bass skizzirten Schluss, welcher verdient mitgetheilt zu werden:

Seite 20, System 3, Takt 4:




Bastienne
kann, gut, ich thu, so viel ich
Colas
nimm ein mun-tres We-sen an, nimm ein mun-tres We-sen
Bass
tr
kann
an
gut, ich thu so viel ich kann, gut, ich
nimm ein mun - tres We sen an,
I. Violine
II. Violine
Viola
Hörner
Bastienne
thu, so viel ich kann.
Colas
nimm ein mun - tres We - sen an.
Bässe

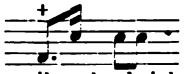


Nr. 8. Aria.

Seite 22, System 2, Takt 6 ist das *f* von Mozart, das *p* dagegen als selbstverständlich zugesetzt.

Seite 22, System 3, Takt 2 ist im Original der erste Vorschlag als $\mathfrak{f}$, der zweite dagegen als $\mathfrak{f}$ bezeichnet. Man sieht wieder, dass Mozart damals hinsichtlich der Vorschläge nichts weniger als konsequent war.

Die Viola Seite 21, System 2, Takt 1 bis 5, System 3, Takt 2 bis 6, Seite 22, System 4, Takt 5 bis 7, Seite 22, System 3, Takt 6 und 7 ist col Basso bezeichnet. In den ersten drei Fällen ist in Rücksicht auf die Violinen wohl nur die gleiche Lage denkbar.

Seite 22, System 3, Takt 6 und 7 schreibt Mozart die Violastimme, ebenso im folgenden Takte das *g*  aus; deutet also dadurch an, dass die gleiche Lage von ihm beabsichtigt war.

Nr. 9. Aria.

Die Stimmung der Hörner ist nicht angegeben.

Auch hier gab das col Basso zu Zweifeln Veranlassung. Das *a* Seite 25, System 1, Takt 8 ist von Mozart ausgeschrieben, also muss der vorhergehende col Basso bezeichnete Takt sicher in gleicher Lage mit dem Violoncell stehen.

Seite 24, System 1, Takt 5 ist das *g*, System 2, Takt 9 das $\bar{d}$ von Mozart ausgeschrieben. Danach ist die Stelle Seite 24, System 1, Takt 1 bis 4 in den Einklang, die Stelle System 1, Takt 8 bis System 2, Takt 8 dagegen dem Herkommen entsprechend in die Oktave gesetzt worden.

Nr. 10. Aria.

Die Arie hatte ursprünglich einen anderen Text, welcher also begann:

»Tätzel, Bretzel,
Hober, bober,
Indig, windig« u. s. w.

Das *f* Seite 27, System 1, Takt 4 ist von Mozart. Demzufolge wurde das *f* Seite 28, System 1, Takt 4 so wie die diesen beiden *f*'s vorausgehenden *p* zugesetzt.

Nr. 11. Aria.

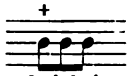
Das *p* zu Anfang ist zugesetzt, das *f* am Schluss echt.

Die Vorschläge (und) sind von Mozart so geschrieben; nur Seite 29, System 3, Takt 1 war der in den Violinen vorgeschriebene Vorschlag in der Flöte vergessen und wurde daher ergänzt. Die Schlussnote in der I. Violine, die im Autograph als geschrieben ist, wurde entsprechend der Schlussnote in den anderen Stimmen in eine verwandelt.

Nr. 12. Aria.

Die Angabe der Instrumente so wie die der Hornstimmung fehlt.

Das *p* zu Anfang ist zugesetzt. Mozart beginnt die Bezeichnung erst mit dem *fp*. Takt 2.

Hinsichtlich des col Basso ist zu bemerken, dass Mozart Seite 33, System 1, Takt 5 das vierte Achtel als  ausschreibt, die letztvorhergehenden Takte also sicher in gleicher Lage beabsichtigt hat. Die gleiche Lage wurde ausserdem als wahrscheinlicher angewandt Seite 30, System 2, Takt 4 und Seite 31, System 3, Takt 4.

Nr. 13. Aria.

Die Bezeichnung für den ersten Theil dieser Arie fehlt bei Mozart gänzlich. Das erste dynamische Zeichen ist das *mf* Seite 34, System 3. Von da ab wird die Bezeichnung sorgfältiger, und so konnte sie auch für den ersten Theil ergänzt werden.

Seite 34, System 1, Takt 1 und 2 sind die Quintenparallelen zwischen II. Violine und Viola handschriftlich, wahrscheinlich durch eine an dieser Stelle befindliche kleine Korrektur zufällig entstanden.

Seite 34, System 2, Takt 5 hat der Tenor einen , der Sopran einen Vorschlag. Es ist interessant das Adagio-Vorspiel Seite 33 und 35 zu vergleichen. Mozart schreibt Seite 33 die Auftakte als 16^{tel}, Seite 35 dagegen als 8^{tel}. Auch in den Verzierungen ist er nicht konsequent. Seite 36, System 1, Takt 6 hat der Tenor einen Vorschlag, der Sopran einen Triller; System 2, Takt 1 dagegen der Tenor mit der Violine Vorschläge, der Sopran nicht.

Nr. 14. Duetto.

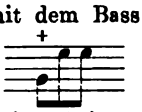
Die Angabe der Hornstimmung fehlt.

Seite 39, System 3, Takt 6 ist das *p* als selbstverständlich zugesetzt.

Seite 40, System 2, Takt 9 ist in der I. Violine das ♯ vor *fis* zugesetzt. *f* wäre hier unmöglich. 2 Takte später waren die ♯ in der II. Violine gleichfalls vergessen, wie Mozart denn auch in diesen Dingen es damals noch nicht so genau nahm. Es waren besonders in diesem Duett mancherlei Versetzungszeichen zu ergänzen.

Seite 45, System 1, Takt 5 hat der Sopran im Original einen Vorschlag, derselbe wurde den ausgeschriebenen Violinen gegenüber in verwandelt.

Hinsichtlich des col Basso in der Viola ist zu bemerken:

Seite 44, System 2, Takt 2 und 3 ist im Anschluss an den vorausgehenden Takt wohl nur die gleiche Lage mit dem Bass denkbar, Seite 47, System 2, Takt 7 ist von Mozart das *a*  ausgeschrieben, folglich ebenfalls die gleiche Lage beabsichtigt, Seite 49, System 1, Takt 7 bis 11 war die gleiche Lage mit dem Bass wegen den Violinen erforderlich.

Nr. 15. Terzetto.

Die Bezeichnung »Terzetto« fehlt bei Mozart. Das vorausgehende von Mozart mit »Duetto« bezeichnete Musikstück geht ohne Absatz in dieses Terzett über.

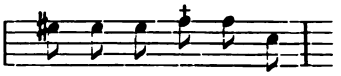
Im ersten Theil ist die dynamische Bezeichnung ziemlich mangelhaft, im zweiten, Seite 51, System 3 und folg., etwas genauer. Beide Theile sind unter einander ergänzt worden.

Seite 50, System 3, Takt 3 steht die Fermate im Bass über der Note, in den anderen Stimmen über der Pause.

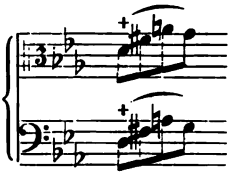
Seite 54, System 1, Takt 4 hat die Viola die erste Note *h* statt *g*. Ersteres ist offenbar ein Schreibfehler im Hinblick auf die erste Oboe. Die in der Viola col Basso bezeichneten Stellen wurden in Rücksicht auf die Violinen mehrfach (Seite 50, System 2, Takt 8 und folg., Seite 53, System 1, Takt 3, Seite 54, System 2, Takt 9) in die gleiche Lage mit dem Bass gesetzt.

Folgende Druckfehler sind zu verbessern.

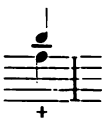
Seite 18, System 6, Takt 3, Soprano:



Seite 27, System 1, Takt 2, Bass und Viola



Seite 30, System 1, Takt 2, II. Flöte drittes Viertel *fis*



Seite 49 fehlt am Schluss des Systems 1 das Wort »attacca«.

Nr. 4. La finta semplice.

Köch. Verz. Nr. 51.

Fracasso*), ein ungarischer Officier, ist mit seinem Diener Simone einquartiert bei zwei reichen Hagestolzen, Cassandro und Polidoro, welche eine schöne Schwester Giacinta haben. Natürlich hat Fracasso mit dieser und Simone mit ihrer schlauen Zofe Ninetta ein Liebesverhältnis angeknüpft, von dem die Brüder nichts wissen wollen. Diese sind zwei Karikaturen. Polidoro, der jüngere, ist ebenso einfältig als furchtsam, dabei sehr verliebt, was er aber Cassandro nicht merken lassen darf, der auf seinen Reichthum, seinen Verstand und seine Schönheit unglaublich eingebildet, das Haus tyrannisirt und, obwohl nicht minder verliebter Natur, den Weiberfeind spielt. Um sie zu überlisten, wird nun ausgemacht, dass Rosine, die junge und schöne Schwester Fracasso's, welche soeben zum Besuch erwartet wird, von Ninetta instruirt, beide Brüder in sich verliebt machen soll, um deren Einwilligung für die beiden anderen Liebespaare zu gewinnen. Sie tritt nun als »verstellte Einfalt« auf, und mit einer stark aufgetragenen Naivetät wirft sie sich beiden Brüdern förmlich an den Hals; beide sind davon entzückt, verlieben sich und wollen sie heirathen. Die Spässe, welche sie mit ihnen treibt, die Verwicklungen, welche entstehn, wenn die Brüder sich bei ihr treffen, durch ihr täppisches Wesen bald sie, bald Fracasso beleidigen und dann gute Worte geben müssen, bilden den Hauptinhalt der Oper, in der es zu einer eigentlichen Handlung nicht kommt, sondern nur zu einzelnen burlesken Scenen. Von diesen nur einige charakteristische Züge. Polidoro macht Rosine beim ersten Zusammentreffen nach wenig Worten den Vorschlag, sie auf der Stelle zu heirathen; sie zeigt sich nicht abgeneigt, allein »domanda un matrimonio i passi suoi, s'ama da prima, e poiche qualche visita almeno, qualche gentil biglietto, qualche bel regalo.« Auch dazu ist er bereit; die Liebe, meint er, sei da, die Visite eben gemacht, einen Liebesbrief muss ihm Ninetta schreiben, als Geschenk steckt er ihr eine Börse mit Gold in die Hand. In einer späteren Scene wird er förmlich einexercirt, wie er sich als gefälliger Ehemann zu benehmen habe. Nicht besser geht es mit Cassandro. Gleich bei der ersten Zusammenkunft bittet ihn Rosine um einen Ring, und da er ihr denselben abschlägt, beschwatzt sie ihn, ihr denselben zu leihen, worauf er fortwährend in der plumpsten Art seine Besorgnis ausspricht, ob er ihn auch wiedererhalten werde. Im folgenden Akt kommt er angetrunken zu ihr, muss sich desshalb in die entgegengesetzte Ecke des Zimmers setzen und sie fängt der weiten Entfernung wegen an, sich durch Pantomimen mit ihm zu unterhalten, die er missversteht, bis er endlich darüber einschläft. Das benutzt sie, um ihm den Ring an den Finger zu stecken und lässt ihn allein. Dann kommt Fracasso, und als jener wieder von dem Ringe zu sprechen anfängt, den die Schwester behalten habe, da er ihn doch am Finger trägt, so fordert ihn dieser zum Duell, wo er sich als vollständiger Poltron zeigt. Um der Sache ein Ende zu machen, wird endlich den Brüdern weissgemacht, Giacinta und Ninetta seien mit Gold und Kostbarkeiten entflohen, so dass sie dem, der sie wiederbringt, ihre Hand versprechen. Fracasso und Simone sind diese Glücklichen, und Rosine, welche Cassandro ihre Hand gegeben hat, klärt ihre Verstellung zu grossem Erstaunen der Brüder unter allgemeiner Heiterkeit auf.

Vorlage: Die autographe Partitur im Besitze der königl. Bibliothek zu Berlin.

Die Originalpartitur ist bei weitem sauberer und genauer geschrieben, als diejenige von »Bastien und Bastienne«, enthält aber trotzdem eine grosse Anzahl von

*) W. A. Mozart von Jahn. I². 74.

mehr oder weniger bedeutenden Änderungen, so wie viele Flüchtigkeitsfehler und Mängel in der Bezeichnung. Die erste Seite trägt die Überschrift:

»Sinfonia — — — di Wolfgango Mozart 1768.«

Diese »Sinfonia« steht als »Ouverture« unter den Sinfonien Serie 8, I. Band, Nr. 7, Seite 69, hier unter Zusatz von Trompeten und Pauken — aber ohne Flöten und Fagottstimmen. Bei Herübernahme in die Oper ist der Menuett weggelassen, die Bezeichnung eine genauere, die Instrumentation (trotz des Wegfalles der Trompeten und Pauken) eine reichere geworden. Die Schlüsse des ersten und dritten Satzes wurden um einige Takte verlängert.

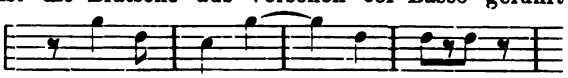
Die Stimmung der Hörner ist nicht angegeben.

Seite 1, System 1, Takt 2. Die selbständige II. Violine findet sich auch in der ersten Bearbeitung.

Seite 2, System 2 vertreten die *fp* entschieden die Stelle des *fz*. Die ganze Stelle bleibt *f*.

Seite 7, System 2, Takt 2 steht im Autograph in der I. Violine statt *mf* ein *fp*. Es muss hier jedenfalls heissen, wie 4 Takte später, wo das *mezzo forte* ausgeschrieben ist.

Seite 9, System 3, Takt 4 bis 7 ist die Bratsche aus Versehen col Basso geführt worden. Sie soll heissen:



Nr. 1. Coro.

Die Bezeichnung Coro, obwohl nur vier Personen singen, stammt von Mozart, der am Schluss der Ouverture sagt: »Subito il Coro«.

Die Stimmung der Hörner ist nicht angegeben.

Seite 14, System 1, Takt 4 findet sich ein auffallendes Beispiel von Inkonsequenz in Anwendung der Vorhalte. Die Singstimme hat 𝅗𝅥, die I. Oboe und I. Flöte ♩, die beiden Violinen den Vorhalt in ausgeschriebenen Achteln.

Nr. 2. Aria.

Seite 19, System 2, Takt 3. Das $\bar{c}$ der Viola ist handschriftlich, trotz des *cis* in den Bässen.

Den Schluss dieser Arie hat Mozart dreimal komponirt. Der erste Schluss beginnt Seite 21, System 1, Takt 3 und geht von da in 6 𝄵 Takten ziemlich schwach zu Ende. Der zweite beginnt bei Seite 21, System 2, Takt 1, bringt von da ab noch 5 Takte, und ist wohl der wirksamste. Er ist durchstrichen und an seine Stelle der jetzige längste Schluss getreten, der vermuthlich dem Sänger zu Liebe so ausgedehnt worden ist.

Nr. 3. Aria.

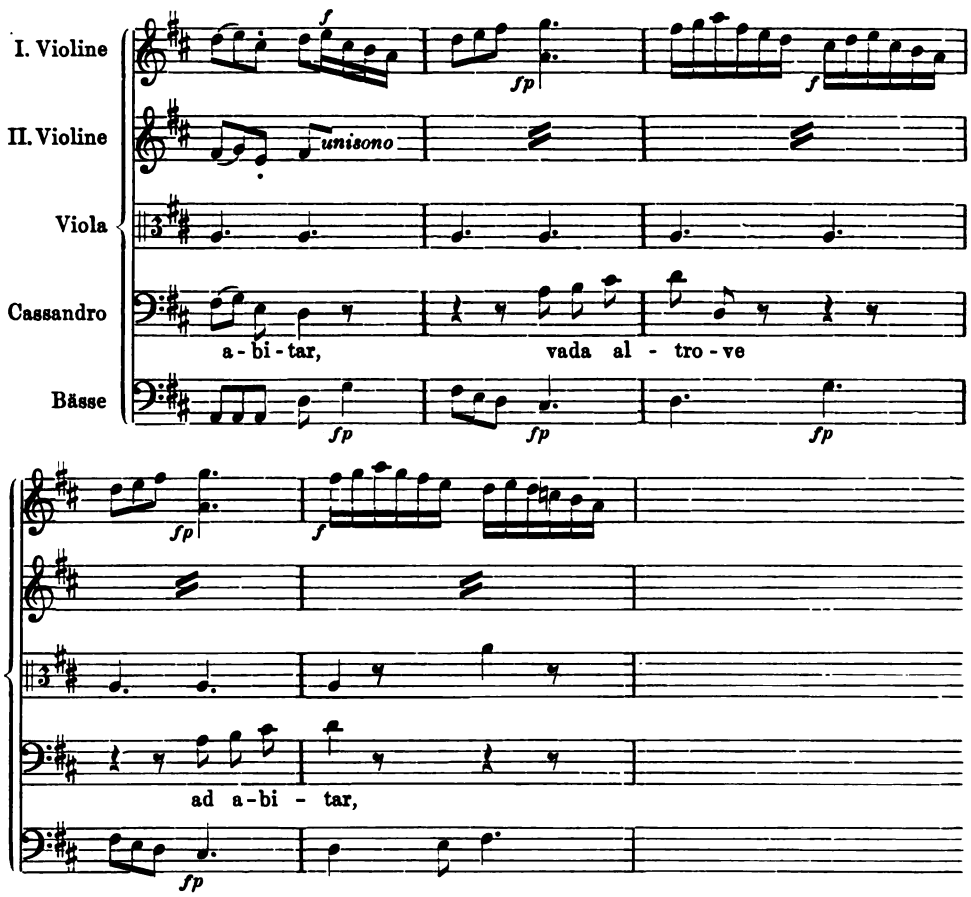
Die Stimmung der Hörner ist nicht angegeben.

Seite 27, System 2, Takt 7 bis 10 stehen in der durchweg *f* bleibenden Stelle die *fp* wieder anstatt *fz*.

Nr. 4. Aria.

Die Viola, die bis Takt 16 col Basso bezeichnet ist, musste Takt 9 bis 11, der Violinen wegen, die sie sonst überstiegen haben würde, in die gleiche Lage mit dem Violoncell versetzt werden; ebenso Seite 29, System 1, Takt 7 bis 9.

Die 5 Takte Seite 29, System 4, Takt 6 bis Seite 30, System 1, Takt 3 hiessen ursprünglich:



Die neuere Fassung ist entschieden besser.
Der Schluss der Arie war ursprünglich um 3 Takte kürzer.

Nr. 5. Aria.

Im Zusammenhang der gedruckten Partitur steht die im Original eingelegte, daher offenbar spätere Komposition dieser zweimal komponirten Arie. Die erste Komposition derselben steht im Anhange. (Siehe Seite 237.)

Auch in dieser Arie finden sich einige glückliche Verbesserungen, welche beweisen, mit wie sicherem Blick und feinem Formgefühl Mozart schon damals ausgestattet war.

Nr. 7. Aria.

Von dieser Arie sagt Jahn (I. Auflage I. 100, II. Auflage I. 76): »Sie ist wohl die Krone der ganzen Oper. Der Ausdruck der Empfindung ist sehr einfach und edel, das Knabenhafte ist zur Naivetät eines Jünglings, der sich seiner Gefühle noch nicht bewusst ist, die Furchtsamkeit zur Weichheit einer noch nicht gereiften Seele veredelt, mit einer Wahrheit des Ausdrucks, dass man ganz erstaunt fragen möchte, woher denn der Knabe die psychischen Erfahrungen habe. Man kann der Stimmung nach die Arie mit denen des Cherubim im Figaro vergleichen .... sie würde in Mozart's spätesten Opern einen würdigen Platz einnehmen.« Nun aber ist diese Arie nicht für die Finta semplice komponirt worden. Sie war vielmehr damals schon zwei Jahre alt und ist aus der »Schuldigkeit des ersten Gebotes« (kom-

ponirt im März 1766) herüber genommen. Dort befindet sie sich als Nr. 8 mit dem Text:

»Manches Übel will zuweilen
»Eh' es kann der Balsam heilen
»Erstlich Messer, Scheer' und Glut« u. s. w.

Mozart hat sie, wie ein Vergleich lehrt, für die Finta semplice bis auf ganz geringfügige Kleinigkeiten in jeder Hinsicht unverändert gelassen; sogar hinsichtlich der Instrumentation war sie in der »Schuldigkeit des ersten Gebotes« schon ganz so ausgearbeitet, wie später. Der italienische ziemlich fade Liebestext ist nur statt des obigen noch viel faderen deutschen Textes unterlegt. Es handelte sich also für Mozart in beiden Fällen nicht sowohl um Charakterisirung, als um ein möglichst wirksames und abgerundetes Musikstück, welches ihm freilich in hohem Grade gelungen ist.

Die Stimmung der Hörner ist nicht angezeigt, es sind wohl *B*-Hörner gemeint.

Seite 50, System 1, Takt 4 und 6 gebraucht Mozart, wie auch sonst öfter, das einfache *f* statt *fz* oder *fp*.

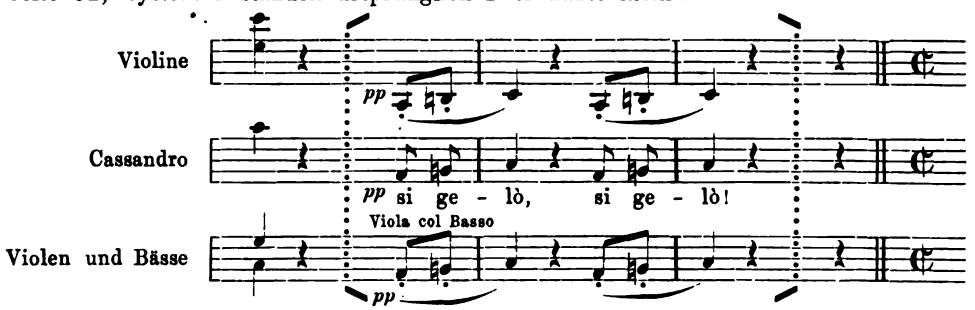
Seite 52, System 2, Takt 7 schreibt Mozart im ganzen Orchester Sechszehntelvorhalte, während er den gleichen Vorhalt in der Singstimme in Viertelnoten ausschreibt.

Seite 53. Die in der Anmerkung erwähnten 5 gestrichenen Takte befinden sich in der »Schuldigkeit des ersten Gebotes« Seite 63, System 1, Takt 5 bis System 2, Takt 3. Nur die Singstimme war etwas geändert worden.

Seite 54, System 2 sind in der Finta semplice zwei kadenzirende Takte eingeschoben, während Mozart in der »Schuldigkeit des ersten Gebotes« auf eine Fermate mit Triller ging. Der zweite Theil der Arie blieb in der Finta semplice weg.

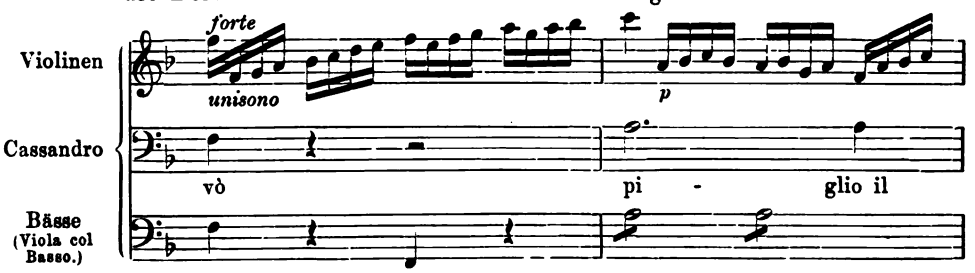
Nr. 8. Aria.

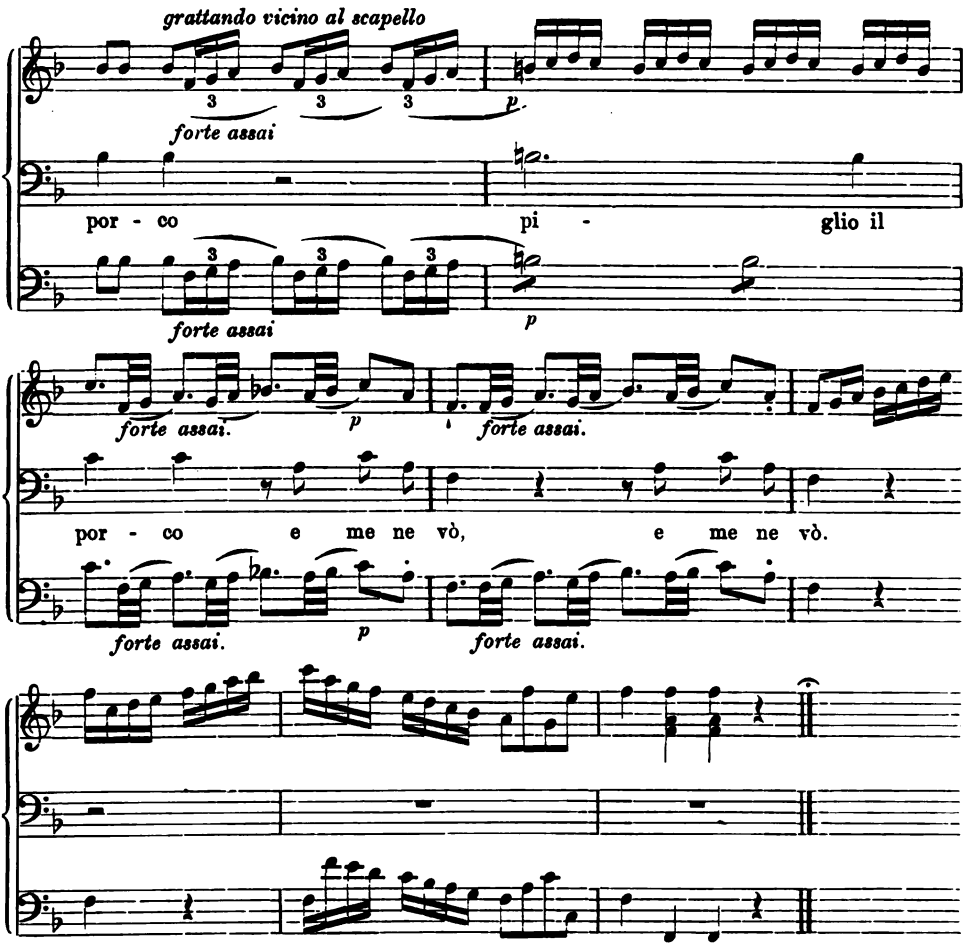
Seite 62, System 2 standen ursprünglich zwei Takte mehr:



Die eingeklammerten Takte sind durchstrichen; darüber aber ist mit Rothstift (von der Hand des Vaters?) bemerkt »questo và bene«.

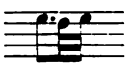
Von Seite 62, System 4, Takt 5 angefangen sind zwei Blätter aus der Partitur herausgeschnitten. Für den jetzigen Schluss ist ein neuer Bogen eingeheftet und die letzte übriggebliebene Seite mit dem Rest des alten Schlusses zugeklebt. Dieser letzte Rest, der hier mitgetheilt wird, ist im Vergleich zu den damals fast stereotypen Schlusswendungen höchst originell durch das Fehlen des Dominantaccordes beim Abschluss der Singstimme:





Nr. 9. Aria.

Die Stimmung der Corni da caccia ist nicht angegeben.

Seite 65, System 2, Takt 4 hatte Mozart das letzte Achtel aus Versehen in doppelt so grossen Noten geschrieben:  statt

Seite 67, System 1, die Takte 2 bis 4 können abermals als Beweis dienen, dass die Bezeichnung *fp* innerhalb einer *f* zu spielenden Stelle mit *fz* gleichbedeutend gebraucht wird; denn die Takte 2 und 4 bleiben trotz des in der Mitte stehenden *fp* bis zum Schluss *forte*.

Seite 67, System 1, Takt 1, so wie Seite 70, System 2, Takt 3 findet sich eine Kollision zwischen der II. Violine und den Englischen Hörnern, die vermuthlich dadurch entstanden ist, dass Mozart die Stimmen der Blasinstrumente erst nachträglich eingetragen hat.

Hinsichtlich der Vorschläge ist es nicht uninteressant, dass Mozart Seite 65, System 3, Takt 1 ausnahmsweise den Achtelvorhalt anwendet, dieselbe Stelle aber Seite 69, System 1, Takt 1 schon wieder gewohnheitsmässig mit Sechszehntelvorhalt schreibt; Seite 70, System 1, Takt 2 schreibt er sogar gleichzeitig und .

Seite 71, System 1, Takt 6 und 8 stimmt die I. Violine nicht zu der Solostimme, vermuthlich weil die beiden Stimmen zu verschiedenen Zeiten in die Partitur eingetragen wurden.

Seite 71, System 2, Takt 2 bis 4 und von Takt 6 an bis System 3, Takt 2 ist die col Basso bezeichnete Bratsche aus Versehen nicht in die tiefere Oktave versetzt worden, wie es hier der Violinen wegen nöthig gewesen wäre.

Nr. 11. Finale.

Das Finale ist theilweise sehr flüchtig niedergeschrieben und mit mancherlei nachträglichen Änderungen versehen.

Die Hornstimmung ist zu Anfang nicht angegeben.

Seite 80, System 2: der 3. Takt ist später eingeschoben; ursprünglich trat Cassandro mit dem ersten $^3/_8$ Takte ein. In dem nun folgenden *G* dur hatte Mozart in der Mitte die Vorzeichnung ganz vergessen; vor *cis* fehlen häufig die ♯. Das *c* dagegen wird fast immer durch ♮ angezeigt. Bei der eigenthümlichen Wendung nach Emoll Seite 81, System 2, Takt 11 steht in der II. Violinstimme mit Bleistift ein blasses halb verwischtes ♯ vor $\bar{g}$, offenbar von Jemandem beigefügt, dem die Modulation zu seltsam vorkam.

Seite 84, System 1, Takt 4 fehlen in beiden Violinen die ♮ vor $\bar{\bar{f}}$; in der I. Violine muss das dritte Achtel sicher $\bar{\bar{f}}$ heissen, vermuthlich aber schon im ersten Achtel $\bar{\bar{f}}$ stehen.

Seite 86, System 1, Takt 4 bis 6 fehlen wieder alle ♮ vor *f*; nur im sechsten Takt ist in der I. Violine ein ♮ nachträglich eingeschoben.

Seite 88, System 2. Das *p* zu Anfang des $^3/_8$ Taktes ist zugesetzt. Das spätere *f* (Takt 9) ist handschriftlich und weist darauf hin, dass das Vorausgehende *p* sein muss.

Seite 92, System 2, Takt 6 sind 4 Takte des Zwischenspiels (den 4 Takten Seite 93, System 1, Takt 3 bis 6 entsprechend) gestrichen, — daher der mangelhafte Anschluss in der II. Violine.

Seite 94, System 2, Takt 4 schlossen die Singstimmen und es folgten noch 3 Takte Orchesternachspiel. Der Schluss wurde später um 8 Takte verlängert.

II. Akt.

Nr. 12. Aria.

Seite 96, System 3, Takt 5 und 7 ist das *p* in der Bratsche zugesetzt. Die vorausgehenden *f* haben hier offenbar die Bedeutung des *fz* und nur für eine Note Geltung.

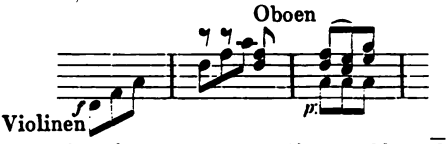
Seite 96, System 4, Takt 4 und Seite 98, System 1, Takt 2 sind die ♪ Vorschläge handschriftlich.

Seite 98, System 2, Takt 2 und 3 musste das col Basso der Bratsche offenbar als Einklang mit dem Bass aufgefasst werden.

Nr. 13. Aria.

Die Angabe der Instrumente bei Beginn dieser Arie fehlt vollständig.

Seite 103, System 2, Takt 14; statt der nächsten 8 Takte waren ursprünglich nur 2 vorhanden:



u. s. w.

Seite 104, System 1, Takt 6 hat im Autograph die II. Oboe $\bar{h}$ statt $\bar{a}$.

Nr. 14. Aria.

Seite 108, System 1, Takt 1 ist das *f* in der Bratsche, die hier den Bass führt, gegenüber dem *p* in den Violinen nicht uninteressant; — ebenso Seite 109, System 2, Takt 9 und System 3, Takt 4 das *mf*.

Seite 107, System 3, Takt 3 und Seite 108, System 3, Takt 8 wurde die col Basso bezeichnete Viola in die gleiche Lage mit den Bässen versetzt.

Nr. 15. Aria.

Seite 112, System 2, Takt 7 steht im Original in der Violine ein Viertel-, in der Singstimme ein Sechszehntel-Vorschlag. Ein Druckfehler hat in der Singstimme ein Achtel daraus gemacht.

Nr. 16. Aria.

Die zweite Hälfte dieser Arie scheint zuerst in einer längeren Fassung komponirt zu sein.

Aus der Partitur sind zwei Blätter herausgeschnitten; ein neuer Bogen ist eingeheftet. Die vom alten Schluss übriggebliebenen letzten Takte sind den jetzigen Schlusstakten fast gleich.

Nr. 17. Aria.

Auch diese Arie scheint früher eine andere Fassung gehabt zu haben, von der nur die Schlusstakte noch übrig sind. Dieselben schliessen in den Singstimmen genau so ab, wie in der jetzigen Fassung, bringen dann aber ein etwas abweichendes Nachspiel.

Die Angabe der Horn-Stimmung fehlt zu Anfang der Arie.

Nr. 18. Aria.

Zu Beginn sind weder Oboen noch Hörner angezeigt.

Seite 130, System 1, Takt 1 bis 4 musste die col Basso bezeichnete Viola in Rücksicht auf die Violinen in die gleiche Lage mit den Bässen versetzt werden.

Nr. 19. Duetto.

Die Angabe der Instrumente zu Anfang dieser Nummer fehlt.

Seite 140, Takt 5 und 6 war die Bratsche mit den Bässen in gleicher Lage zu führen.

Seite 141, System 2, Takt 3 haben die Hörner im Autograph *f*; entsprechend den Oboen wurde daraus *fp* gemacht, obwohl auch das *f* gegenüber der II. Violine vertheidigt werden könnte.

Seite 143, System 1, Takt 3 1. Achtel in der Viola: $\overline{g}$ ist handschriftlich, wahrscheinlich ist durch Umwenden des Blattes die Auflösung des $\overline{c}$ unterblieben.

Nr. 20. Aria.

Die Stimmung der Hörner ist nicht angegeben.

Seite 149, System 1, Takt 6 ist die halbe Note der Hörner in zwei Viertel getheilt, da die zwei Hälften des Taktes auf verschiedenen Seiten stehen. Entsprechend Seite 150, System 2 sind sicher auch hier nur halbe Noten beabsichtigt.

Seite 152, System 1, Takt 3 hat im Autograph die II. Violine im sechsten Sechszehntel $\overline{b}$, wie 3 Takte später. Die Stelle ist nicht ausgeschrieben, sondern die Wiederholung der drei Takte nachträglich durch »*bis*« angezeigt. Dadurch war das fehlerhafte $\overline{b}$ entstanden, welches wie Seite 151, System 3, Takt 5 offenbar $\overline{f}$ sein muss.

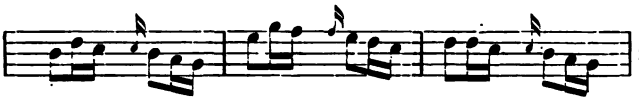
Nr. 21. Finale.

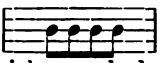
Die Stimmung der Hörner ist nicht angegeben.

Zu Beginn steht unter dem System mit Rothstift *f*, vier Takte später *pia*. Demgemäss wurde in den Violinen, Bässen, Hörnern und Fagotten die Bezeichnung zugesetzt.

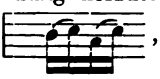
Seite 158, System 1, Takt 6 und 10 fehlt dem Autograph im Sopran das *b* vor $\overline{\overline{as}}$.

Seite 158, System 2, Takt 7 hat Mozart in den Violinen sicher $\overline{\overline{es}}$ gewollt, da er im nächsten Takt das $\overline{e}$ durch ♮ anzeigt. Die Violinfiguren Seite 157, System 1, Takt 3 bis Seite 158, System 2, Takt 1 waren ursprünglich der I. Violine (wahrscheinlich mit der II. unisono) zugedacht und sind erst später unter beide Violinen vertheilt.

Die Takte 1 bis 3 der Seite 167 hiessen in der I. Violine ursprünglich:  ; für alle drei Takte ist die jetzige Fassung in die des Unisonos wegen leer gebliebene Notenzeile der II. Violine geschrieben; nur die ersten beiden Takte sind in der I. Violine durchstrichen und unisono darüber bemerkt. Die Änderung soll sich indess sicherlich auch auf den dritten Takt erstrecken.

Seite 168, System 2, Takt 8 ist die Viola:  von Mozart ausgeschrieben; dann folgt col Basso; diese Bezeichnung bedeutet also hier für die nächsten Takte offenbar die gleiche Lage mit den Bässen.

Seite 171, Takt 8, bis System 2, Takt 6 ist späterer Zusatz; Mozart hatte wahrscheinlich die zwei Textzeilen ganz vergessen.

Dagegen sind im Vorspiel des $^3/_4$ Taktes vom Ende des zweiten Taktes an 6 Takte Vorspiel gestrichen. Mozart hat in den Violinen die Verbindung herzustellen vergessen; der zweite Takt schliesst im Autograph mit der Figur  , das letzte $\bar{\bar{c}}$ wurde für den Druck in $\bar{h}$ verwandelt.

III. Akt.

Nr. 22. Aria.

Die Angabe der Instrumente und Bezeichnung der Hornstimmung zu Beginn der Arie fehlt.

Nr. 23. Aria.

Die Partitur enthält beide Bearbeitungen dieser Arie. Die im Zusammenhang gedruckte ist indess sicher die spätere und von Mozart zuletzt beabsichtigte Fassung. Die ursprüngliche Komposition der Arie siehe Seite 243.

Einzelnes in der ausfüllenden Instrumentation könnte von des Vaters Hand herrühren. Text, Singstimmen, Bass u. s. w. sind indess unzweifelhaft von Mozart's eigener Hand.

Nr. 24. Aria.

Seite 187, System 1, Takt 1 und Seite 188, System 3, Takt 5 wurden die *p* zugesetzt. Die dem ersten *p* vorausgehende Stelle (Seite 186, System 2) bleibt trotz der darin enthaltenen *fp*'s bis zum Schluss *forte*.

Nr. 25. Aria.

Die Stimmung der Hörner zu Anfang ist nicht angegeben. Die Flöten sind später zugesetzt; Jahn glaubt vom Vater, was mit Recht bezweifelt werden darf. Mozart fügte die Flöten hinzu, als er den neuen Mittelsatz komponirte; in dem früheren (siehe Anhang Seite 247) sind daher keine Flöten.

Die dynamische Bezeichnung der Arie ist mangelhaft, in den Flötenstimmen fehlt sie fast ganz. Doch ergänzen sich in dieser Hinsicht der I. und II. Theil der Arie, so dass es möglich war, die Bezeichnungen aus dem einen in den anderen zu übertragen.

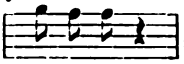
Seite 192, System 2, Takt 7 wurde das *p* zugesetzt.

Seite 194, System 3, Takt 3 sind 5 Takte, welche den 5 Takten in der Einleitung Seite 191, System 1, Takt 7 bis System 2, Takt 3 entsprechen, gestrichen, daher die mangelhafte Verbindung in Oboen, I. Violine und Viola. Die ersten 4 Noten nach dem Strich (Seite 194, System 3, Takt 3) wurden in die col Basso bezeichnete Viola nachträglich eingeschrieben, um dadurch die gleiche Lage mit den Bässen anzudeuten.

Seite 195, System 1 stehen in den Oboen von Takt 7 an im Widerspruch mit den übrigen Instrumenten und mit allen ähnlichen Stellen, die *fp* bei dem dritten Viertel des Taktes anstatt bei dem nächsten ersten Viertel. Es wurde entsprechend der nächsten Stelle System 2, Takt 4, wo auch in den Oboen die *fp*'s wieder beim ersten Viertel stehen, Übereinstimmung hergestellt.

Nr. 26. Finale.

Seite 210, System 2 im $^2/_4$ Takt hatte Mozart, ausgenommen Takt 7, sämmtliche ♮ vor *f* vergessen bis Seite 211, System 1, Takt 5, wo er dann wieder in den Violinen das ♯ vor dem ersten *fis* zu schreiben unterliess.

Seite 211, System 1, Takt 4 heisst im Sopran:  , die zweite und dritte Note waren ursprünglich Sechszehntel; Mozart hat Achtel daraus gemacht und die Viertelpause zu ändern vergessen.

Seite 212, System 2, Takt 2 bis 6 steht in der Violastimme nichts, Takt 7 col Basso, von Takt 9 an ist sie ausgeschrieben. In Rücksicht auf die II. Violine wurde die Viola in gleicher Lage mit den Bässen ergänzt.

Seite 215 letzter Takt Viola col Basso, Seite 216 erster Takt ausgeschrieben. Hier bedeutet also col Basso die gleiche Lage mit den Bässen.

Seite 222 bis 224 sind fast sämmtliche ♮ vor *c* vergessen, dagegen stehen meist ♯ vor *cis*. Mozart hat sich der *D* dur-Vorzeichnung nicht mehr erinnert.

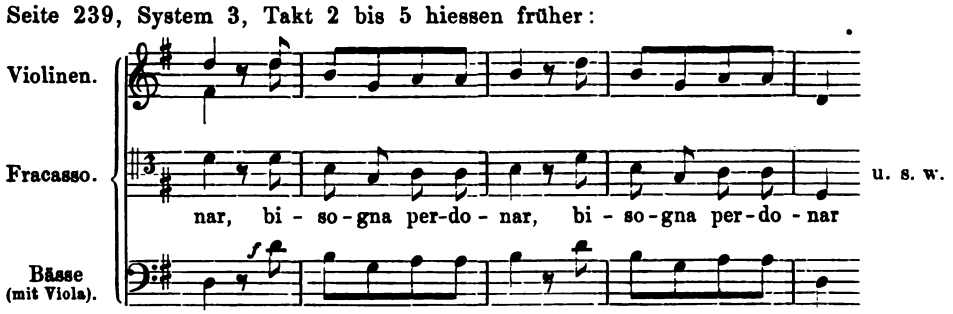
Seite 227, Takt 5 und folg. wurde die col Basso bezeichnete Viola mit den Bässen in die gleiche Lage versetzt.

Anhang.

Aria. Ursprüngliche Komposition von Nr. 5.

Die Instrumente zu Beginn der Arie und mithin auch die Stimmung der Hörner sind nicht angegeben.

Seite 239, System 3, Takt 2 bis 5 hiessen früher:



Die jetzige Verbesserung ist darüber geklebt.

Ganz ebenso sind die Takte Seite 242. System 3, Takt 2 bis 5 nachträglich verändert.

Ursprünglicher Mittelsatz der Arie Nr. 25.

Seite 248, System 2, Takt 1 und 2 wurde die col Basso bezeichnete Viola in die gleiche Lage mit den Bässen gesetzt.

Nr. 5. Mitridate.

Köch. Verz. Nr. 87.

Die Oberhäupter der Stadt Nimfea übergeben in Folge eines Gerüchtes, dass Mitridate todt sei, seinem Sohne Sifare die Schlüssel der Stadt. Aspasia, die Braut des Mitridate, verlangt von diesem Schutz gegen die Bewerbungen seines Bruders Farnace und verräth ihre Neigung für ihn. Farnace will Aspasia zwingen, ihm ihre Hand zu reichen, Sifare kommt ihr zu Hilfe. Die kämpfenden Brüder trennt Arbate mit der Nachricht, dass Mitridate soeben gelandet sei. Auf diese Nachricht hin wird sich Aspasia bewusst, dass sie nicht ihren königlichen Verlobten sondern Sifare liebe; aus Pflichtgefühl strebt sie danach diese Neigung zu unterdrücken. Die beiden Brüder versöhnen sich und beschliessen dem Vater das Vorgefallene zu verschweigen. Marzio erscheint und bietet Farnace die Hilfe Roms an. Mitridate landet mit Ismene, die Söhne empfangen den Vater. Dieser klagt über die durch Pompejus erlittene Niederlage, die aber seinen Muth und Stolz noch nicht gebrochen hat. Ismene wird als die für Farnace bestimmte Braut vorgestellt, sie fühlt jedoch, dass die frühere Liebe Farnace's für sie erkaltet sei. Mitridate äussert die Besorgnis, dass seine Söhne sich um Aspasia bewerben. Als Arbate ihm dieses in Betreff Farnaces zugiebt, entbrennt er in Zorn und Eifersucht. Farnace erklärt Ismenen, dass er sie nicht mehr liebe, diese beklagt sich hierüber beim Vater, der den Sohn zu bestrafen beschliesst. Das kalte Benehmen der Aspasia erweckt in Mitridate den Verdacht, dass sie Farnace liebe, und er trägt Sifare auf, sie zu bewachen. Vereint gestehn sie einander ihre Neigung, Aspasia verlangt jedoch von Sifare, dass er sie für immer meiden solle, um ihr die Erfüllung der Pflichten gegen seinen Vater nicht zu erschweren. Mitridate beräth sich mit seinen Söhnen darüber, wie er die durch die Römer erlittene Niederlage rächen könne und sucht hierbei die ihm verdächtigen Gesinnungen des Farnace zu erforschen. Sifare will das Heer gegen Rom führen; Farnace räth den Friedensvorschlag anzunehmen, welchen ein Bote überbringt. Mitridate erkennt hieraus sein Einverständnis mit den Römern und befiehlt den Farnace einzukerkern. Dieser gesteht seine Schuld ein, er erklärt aber Sifare für schuldiger, weil dieser sich die Liebe Aspasia's zu gewinnen wusste. Mitridate will nun Aspasia erforschen; er sagt ihr, dass er sich entschlossen habe, ihr zu entsagen und sie mit ihrem Geliebten, Farnace, zu verbinden. Dieses bringt Aspasia zum Geständnis, dass sie nicht Farnace sondern Sifare liebe. Mitridate geräth darüber in solche Wuth, dass er seine beiden Söhne und Aspasia zu tödten beschliesst. Aspasia bittet nun den Sifare, ihr den Tod zu geben, er will aber allein sterben und flehet sie an, ihn zu vergessen und an der Hand des Vaters den Thron zu besteigen. Sie lehnt diesen Vorschlag mit Abscheu ab und endlich beschliessen beide, lieber zu sterben, als sich zu trennen. Ismene redet dem Mitridate zu, Milde zu üben, auch Aspasia bittet um Sifare's Leben, dessen Unschuld sie betheuert. Mitridate will ihre Bitte erhören, wenn sie ihm die Hand reicht und da sie dieses ausschlägt, droht er abermals beiden mit dem Tode. Arbate bringt die Nachricht, dass die Römer im Begriffe ständen die Stadt anzugreifen. Mitridate bereitet sich zur Gegenwehr; aber während er in den Kampf zieht, sollen Aspasia und seine Söhne sterben. Aspasia ist im Begriffe den Giftbecher zu leeren als dieser ihr von Sifare, den Ismene aus dem Kerker befreit hat, entrissen wird. Sifare eilt fort, um dem Vater im Kampfe gegen die Römer beizustehn. Farnace, gefesselt im Thurme gefangen gehalten, wird durch Marzio, der an der Spitze der Römer eine Bresche in den Kerker hat brechen lassen, befreit und ihm das Anerbieten gemacht, statt seines soeben besiegten Vaters, als Verbündeter Roms den Thron zu besteigen. Doch von Reue ergriffen entschliesst er sich dem Throne, der Aspasia und dem Bündnisse mit Rom zu entsagen und die Wünsche seines Vaters zu erfüllen. Mitridate ist in dem Gefechte, in welchem er

mit Hilfe des Sifare die Römer geschlagen hat, tödlich verwundet worden. Vor seinem Ende vereint er diesen mit Aspasia, auch verzeiht er dem mit Ismene herbeieilenden Farnace, denn dieser war es, der die römische Flotte in Brand steckte und so den Sieg vollständig machte.

Im März 1770 erhielt Mozart von Mailand aus die Scrittura zur Komposition der ersten grossen Oper für den demnächstigen Karneval, im Juli, nach Bologna zurückgekehrt, das Textbuch des Mitridate. Bereits hier fing er die Recitative zu schreiben an, während die Oper erst in Mailand, wo er am 18. Oktober eingetroffen war, komponirt wurde. Die erste Aufführung fand am 26. December im Regio-Ducal Teatro unter lebhaftem Beifalle statt und die Oper wurde zwanzigmal bei gleichbleibender Theilnahme wiederholt.

Das Autograph ist vor einigen Jahren durch Herrn Franz Stage in Berlin zur Versteigerung gekommen, Nachweis über den Namen des Käufers fehlt. Ein Aufruf, der in Nr. 11 der Verlagsmittheilungen von Breitkopf und Härtel erlassen wurde, blieb erfolglos. Eben so wenig konnte der Verbleib der von Jahn*) erwähnten fünf autographen Nummern, vier Arien und ein Duett, von einer in der Partitur aufgenommenen verschiedenen Komposition ermittelt werden. Auch Köchel**) scheint diese Handschrift gesehn zu haben. Wurzbach***) schreibt: J. B. André in Berlin (hat) 30 Autographe darunter die Oper »Apollo und Hyacinth« und mehrere einzelne Nummern der Oper »Mitridate«. Voraussichtlich ist diese Handschrift in Privathände gekommen, Anfragen bei den Hauptbibliotheken blieben resultatlos.

Vorlagen:

1. Zwei Abschriften im Besitze der königl. Bibliothek zu Berlin.
2. Eine Abschrift im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Die im Besitze des britischen Museums in London befindliche vom Kontrabassisten Dominico Dragonetti geschriebene Kopie wurde in zweifelhaften Fällen zu Rathe gezogen.

Der Text ist von Vittorio Amadeo [illegible]a-Santi aus Turin gedichtet. Die königl. Bibliothek zu Berlin besitzt ein Exemplar dieses Buches mit folgendem Titel: »Mitridate | Re di Ponto | Dramma per Musica | da rappresentarsi | nel Regio-Ducal Teatro di Milano | nel Carnovale dell' Anno 1771 | dedicato | a sua Altezza Serenissima | il | Duca di Modena, | Reggio, Mirandola ec. ec. | Amministratore, | e Capitano generale | della Lombardia Austriaca | ec. ec. | In Milano MDCCLXX | Nella stamperia di Giovanni Montani.

Die unter 1 und 2 bezeichneten Vorlagen sind gewöhnliche Kopistenabschriften, im höchsten Grade unzuverlässig und zahllose Fehler enthaltend. Die Londoner Abschrift, die sehr schön geschrieben sein soll, war leider für die Redaktion nicht zu erlangen. Sie enthält den übrigen Abschriften gegenüber folgende Zusätze:

1. Im ersten und dritten Satze der Ouverture Flöten und Oboen.
2. Fagottstimmen zur Arie Nr. 4 (Seite 38). Von der Aufnahme dieser wurde Abstand genommen, weil sie unmozartisch geschrieben sind.
3. Eine Arie des Arbate E dur $^3/_4$ »D'un padre« als Nr. $2^1/_2$ des zweiten Aktes. Sie ist unzweifelhaft unecht, desshalb nicht aufgenommen worden.
4. Die nochmalige Abschrift der Arie der Ismene »So quanto a te dispiace« *A* dur C, welche sich Akt II Scena XII (Seite 110) findet, in Verbindung mit den ersten 7 Takten der Arie »Parto: nel gran cimento«, die bereits im Akt I Scena VIII (Seite 43) enthalten sind.
5. Das Schlussquintett.

---

*) W. A. Mozart I² Seite 174.
**) Chronologisch-thematisches Verzeichnis Seite 94.
***) Mozart-Buch Seite 244.

Revisionsbemerkungen:

Seite 1. Ouverture. Der erste und dritte Satz sind in den Abschriften verschiedenartig instrumentirt, einerseits finden sich Flöten und Oboen, dann nur letztere allein. Wahrscheinlich sind die ursprünglichen Stimmen auf zwei zusammengezogen worden, eine fremde und zugleich recht ungeschickte Hand scheint die Änderung vorgenommen zu haben, die Ausgabe folgt der Londoner Abschrift.

Seite 3, Takt 5, die Hornstimmen sind Zusatz, siehe den gleichen Takt Seite 1 System 2 Takt 7.

Seite 22, Nr. 2 Aria, die Hörner sind nicht näher bezeichnet, es sind wohl tiefe *B*-Hörner gemeint.

Seite 33, Scena IV; das Recitativ ist in allen Abschriften unvollständig. Dem Buche nach lautet der Text folgendermassen:

Scena IV.

Tempio di Venere con Ara accesa ed adorna di mirti e di rose.
Farnace, Aspasia, Soldati di Farnace all' intorno e Sacerdoti vicini all' Ara.

Farnace. Sin a quando, o Regina,
Sarai contraria alle mie brame? Ah fuggi,
Sì, fuggi e meco vieni.
Te impaziente attende
Di Ponto il soglio e ognun veder ti brama
Sua Regina e mia sposa. All' ara innanzi
Dammi la destra e mentre
Con auspizio più lieto
S'assicura il diadema alle tue tempia
Le promesse del Padre il figlio adempia.

Aspasia. Per vendicare un Padre
Dai Romani trafitto
Scettri io non ho, non ho soldati e solo
Unico avanzo delle mie sventure
Mi resta il mio gran cor. Ah questo almeno
Serbi la fè dovuta al genitore,
Ne si vegga la Figlia
Porger la man sacrilega ed audace
All' amico di Roma, al vil Farnace.

Farnace. Quai deboli pretesti
Son questi, che t' infingi e chi ti disse,
Che amico a Roma io son?
Sposa or ti voglio,
(La piglia a forza per mano.)
E al mio volere omai contrasti invano.

Aspasia. Sifare, dove sei?
(Guardando agitata per la Scena.)

Scena V.

Sifare con Soldati e detti.

Sifare. Ferma, o Germano
Ed in Aspasia apprendi
Sifare a rispettar.

Farnace. Intendo ingrata,
(ad Aspasia con resentimento.)
Meglio adesso il tuo cor. De' tuoi rifiuti
Costui forse è cagion. Ei di Farnace
E' amante più felice e men ti spiace.

Sifare. Suo difensor quì sono e chi quel core (a **Farnace**)
Tiranneggiar pretende
Di tutto il mio furor degno si rende.
Farnace. Con tanto fasto in Colco
A favellar sen vada
Sifare a' suoi Vassalli.
Sifare. In Colco e in questa
Reggia così posso parlar.
Farnace. Potresti
Qui pur me le mie mani
Versar l' alma col sangue.
Sifare. A tanto ardire. (Vuol metter mano alla spada e così pure Farnace.)
Così rispondo.
Aspasia. Ah no, fermate. (Trattenendo i due Fratelli.)

Scena VI.

Arbate e detti.

Arbate. All' ire
Freno, Principi, olà. D' armate prore
Già tutto è ingombro il mar e Mitridate
Di se stesso a recar più certo avviso
Al porto di Ninfea viene improvviso.
Sifare. Il padre!
Farnace. Mitridate!
Arbate. A me foriero
Ne fu rapido legno. Ah si deponga
Ogni gara fra voi, cessi ogni lite
E meco il Padre ad onorar venite.
L' odio nel cor frenate,
Torni fra voi la pace,
O un Padre paventate,
Che perdonar non sa.
S' oggi il fraterno amore
Cessa in entrambi e tace
Dal giusto suo furore
Chi vi difenderà? (parte).

Seite 53, System 3, Takt 1; dieser Takt ist Zusatz, schon das fehlende Textwort »fiero« wies darauf hin, dass ein Versehen vorlag, die Ergänzung wurde nach dem bis auf das Textwort gleichen Takte System 2 Takt 8 ausgeführt.

Seite 84, Nr. 11. Aria. Die Hörner sind nicht näher bezeichnet, es sind wohl tiefe *B*-Hörner gemeint.

Seite 107 lauten die Bässe in den letzten vier Takten: *cis d* | *A* | *A* | *fis* | Die unvorbereitet auftretende Septime *fis* im letzten Takte zeigt, dass hier wiederum ein Kopistenversehen obwaltet, das eine Korrektur erforderte, die in Berücksichtigung der unverändert gebliebenen Gesangstimme ausgeführt wurde.

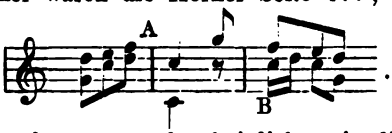
Seite 130, Nr. 17. Duetto. Die Londoner Abschrift hat 2 Hörner in *A* und 2 Hörner in *E*, während die übrigen Abschriften 2 Hörner in *A* und 2 Trompeten in *E* notiren. Erstere Lesart ist unzweifelhaft die richtige, denn die vermeintlichen Trompetenstimmen sind ganz hornmässig geschrieben.

Seite 162, System 4, Takt 3 und 4, die in den Bässen mit kleinen Köpfen gestochenen Noten sind Zusatz.

In den meisten Jugendopern Mozart's finden sich in Recitativen Takte mit sechs Vierteln, Versehen, die beim Übergang auf ein neues System oder auf eine neue Seite entstanden sind. Auch in dieser Oper finden sich dergleichen Inkorrektheiten,

die aber hier dadurch zu Fehlern wurden, da der Kopist durch Hinweglassung der Pausen aus sechs Vierteln vier gebildet und die Bässe willkürlich unterstellt hatte, die nun harmonisch gar nicht mehr passten. Es betrifft dieses folgende Stellung, die durch einen punktirten Taktstrich kenntlich gemacht worden sind:
Seite 10, System 6, Takt 4.
Seite 10, System 8, Takt 4.
Seite 33, System 6, Takt 1.
Seite 69, System 5, Takt 4.
Seite 71, System 4, Takt 2.
Seite 82, System 5, Takt 1.
Seite 154, System 3, Takt 3 und 4.

Die Redaktion des Schlussquintetts war mit nicht geringen Schwierigkeiten verbunden, da die einzig vorhandene Vorlage, die Londoner Abschrift, die nicht aus einer autographen Partitur, sondern aus Stimmen zusammengetragen zu sein scheint, sich als höchst unzuverlässig erwies. Sämmtliche Schreibfehler hier aufzuzählen, würde zu weit führen, nur zweier Fälle sei Erwähnung gethan. Der Bassgang Seite 177, System 3, Takt 1 findet sich bereits einen Takt früher, hier falsch, wie eine Vergleichung mit dem Paralleltakte, dem letzten der Seite 176, ergiebt.

Ferner waren die Hörner Seite 177, System 3, Takt 6 bis 8 folgendermassen notirt: 

. Die sprungweise Führung der Stimmen bei A ist ebenso unwahrscheinlich, wie die Sechszehntel des zweiten Hornes bei B unmozartisch sind.

Nr. 6. Ascanio in Alba.

Köch. Verz. Nr. 111.

Venus steigt mit ihrem Enkel Ascanio vom Himmel, um in der Gegend, wo sie einst mit Aeneas glückliche Tage verlebte, eine neue Stadt Alba longa zu gründen und das Volk mit einem von ihr abstammenden Herrscher zu beglücken. Sie werden empfangen durch einen Chor von Genien und Grazien, die der Göttin zu Ehren einen Lobgesang anstimmen. Venus eröffnet hierauf dem Ascanio, dass sie ihn als Herrscher ausersehen und ihm auch schon eine Braut aus Hercules Stamme mit Namen Silvia auserwählt habe. Vom Priester Acestes hier erzogen, sei sie bereits in Liebe zu ihm entbrannt, da er durch Amor's Fürsorge im Traume ihr erschienen. Die Göttin trägt Ascanio auf, sich unerkannt der Silvia zu nähern, um ihre vortreffliche Eigenschaften einer Prüfung zu unterwerfen. Der Hirt Fauno erzählt nun dem Ascanio, dass heute das Opfer für Venus gefeiert und sich vielleicht die Verheissung erfüllen werde, dass das Land einen neuen Herrscher erhielte. Auf die Frage, wer er sei, erwiedert Ascanio, dass er, hier fremd, die Absicht habe das schöne Latium zu besuchen. Es nähern sich Aceste und Silvia. Der Priester verkündet dieser, dass nach dem Willen der Göttin sie noch heute mit Ascanio vermählt werden würde. Hierüber bestürzt, gesteht sie, dass sie einen im Traume gesehenen Jüngling liebe. Aceste tröstet sie damit, dass die Göttin ihr das Bild ihres künftigen Gatten gezeigt habe und entfernt sich mit ihr, nachdem er vorher die Anordnungen zum Opfer getroffen hat. Ascanio ist über die reizende Silvia entzückt, Venus jedoch verlangt, dass er, ehe er sich zu erkennen gäbe, ihre Tugenden prüfen solle und führt ihn auf einen Hügel, um zu sehen, wie die Genien den Hain in einen prachtvollen Tempel verwandeln, das erste Gebäude der neuentstehenden Stadt Alba longa.

Silvia preist die neue Schöpfung als ein Werk der Götter und äussert ihre Sehnsucht nach dem Geliebten. Ascanio erscheint, sie erkennen sich, wagen aber nicht einander anzureden. Da kommt Fauno und ladet Ascanio zum Opfer und als Zeugen zur Vermählung Silvia's ein. Diese äussert bestürzt, der Fremdling sei doch nicht Ascanio und fällt in Ohnmacht, während Ascanio sich darüber beklagt, dass er sich nicht zu erkennen geben darf. Nachdem Silvia wieder zu sich gekommen, spricht sie den Entschluss aus, der Liebe zu dem Fremdling entsagen und ihrer Pflicht treu bleiben zu wollen. Ascanio will sich ihr zu Füssen werfen, sie weist ihn zurück und entflieht. Aceste, dem sie Alles mittheilt, belobt sie ihrer edlen Gesinnungen wegen, da erscheint Venus und führt Ascanio der Silvia als ihren Gemahl vor und empfiehlt dem jungen Paare die Stadt zu vergrössern und ihre Unterthanen durch Gerechtigkeit und Liebe zu beglücken. Aceste dankt der Göttin im Namen des Volkes, diese schwebt zum Himmel empor.

Zur Feier der Vermählung des Erzherzogs Ferdinand mit der Herzogin Marie Beatrix von Este wurde Hasse mit der Komposition der Oper, Mozart mit der des Festspiels betraut. Welches Erfolges sich dieses zu erfreuen hatte, beweist der Ausruf Hasse's: »Questo ragazzo ci farà dimenticar tutti!« so wie der Brief von Leopold Mozart vom 19. Oktober 1791: »Die Serenade hat am 17. so erstaunlich gefallen, dass man sie heute repetiren muss. Der Erzherzog hat neuerdings zwei Kopien angeordnet. Alle Kavaliere und andere Leute reden uns beständig auf den Strassen an, um Wolfgang zu gratuliren. Kurz, mir ist leid; die Serenade des Wolfgang hat die Oper von Hasse so niedergeschlagen, dass ich es nicht beschreiben kann.«

Vorlagen:

1. Die autographe Partitur im Besitze der königl. Bibliothek zu Berlin mit der handschriftlichen Überschrift: »Del Sgr. Cavalliere Amadeo Wolfg. Mozart.«

2. Eine Abschrift, von Mozart revidirt, im Besitze der kaiserl. königl. Hofbibliothek zu Wien.

Das Autograph enthält am Schlusse des ersten Aktes vier nicht handschriftliche Blätter, Bässe enthaltend, die zu einem Ballette gehört haben, welches Mozart komponirt haben soll, von einer Aufnahme dieser ist Abstand genommen worden. Die Wiener Abschrift, Mozart bediente sich derselben im Jahre 1771 in Mailand zur Direktion, ist desshalb von ganz besonderem Werthe, weil sie vom Komponisten vollständig durchgesehen ist; namentlich enthält sie eine grosse Zahl hinzugefügter dynamischer Zeichen, so wie Notenzusätze. Im Nachfolgenden wird besonders darauf hingewiesen werden, was aus dieser Abschrift aufgenommen worden ist, mit dem Bemerken, dass nur einzig und allein auf Handschriftliches Rücksicht genommen wurde.

Die in der Arie Nr. 25 (pag. 147) verwendeten, jetzt nicht mehr gebräuchlichen Serpentini werden, als auch in *F* stehend, durch Englische Hörner am zweckmässigsten zu ersetzen sein, in Bezug auf Klangwirkung wohlgeeignet, die Verbindung zwischen Flöten und Fagotte herzustellen.

Das Libretto der Serenade ist von Parini gedichtet. (Opere di Giuseppe Parini pubblicate ed illustrate da Francesco Reina. Volume quarto. Milano.)

Revisionsbemerkungen:

Seite 9, Takt 11 drittes Achtel in den Bässen $\overline{c}$, wurde nach dem dritten Takte desselben Systemes in *a* geändert.

Seite 11, System 2, Takt 4 in den Pauken eine ganze Taktpause wurde nach dem gleichen Takte Seite 26, System 2, Takt 5 ausgefüllt.

Seite 11, System 2, Takt 5 zweites Viertel im Alt $\overline{h}$ in $\overline{a}$ geändert.

Seite 25, System 6 erscheint Takt 3 mit sechs Vierteln. Ein Blattumschlag hat das Versehen veranlasst, desshalb der punktirte Taktstrich.

Seite 51, System 2, Takt 7 sind in beiden Violinen die ♯ vor $\overline{\overline{f}}$ zugesetzt worden, vergleiche den Paralleltakt Seite 56, System 2, Takt 7.

Seite 86, System 3, Takt 4 die Dreiachtelnote im Sopran Autograph und Wiener Abschrift $\overline{\overline{cis}}$, wurde als Schreibfehler erkannt und in $\overline{\overline{d}}$ geändert.

Seite 90, Takt 2 achtes Achtel im Sopran $\overline{\overline{cis}}$ harmonirt nicht mit dem begleitenden Sextaccorde *g h e*; wurde in $\overline{h}$ geändert.

Seite 92, System 3, Takt 2 viertes Achtel im Soprane $\overline{h}$ kollidirt mit der II. Violine. In der ähnlichen wenn auch verschiedenartig harmonisirten Stelle Seite 90, System 2, Takt 3 singt auf besagtem Achtel die Gesangstimme den Ton der II. Violine und springt mit dem fünften Achtel auf die I. Violine über; in diesem Falle ist ebenso verfahren worden, $\overline{h}$ wurde in $\overline{\overline{cis}}$ geändert.

Seite 109, System 6, Takt 4 sechstes Achtel im Sopran $\overline{c}$; bereits in der Wiener Abschrift in *b* berichtigt.

Seite 136, System 4, Takt 1 erstes Viertel und Seite 138, System 3, Takt 3 drittes Viertel in der II. Violine ♯ vor $\overline{a}$ statt vor $\overline{f}$.

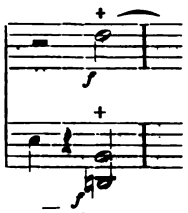
Seite 145, System 2, Takt 1 viertes Viertel im Sopran $\overline{a}$, wurde in $\overline{g}$ geändert, da der Sextaccord *h d g* zu Grunde liegt.

Seite 183, Takt 9 zweites Viertel in den Bässen *g*, während der gleiche Takt Seite 174, System 1, Takt 4 *es* bringt; hiernach fand die Korrektur statt.

Seite 184, Takt 3 viertes Viertel in der II. Violine $\overline{\overline{d}}$ als Viertelnote. Derselbe Takt kehrt viermal wieder, in drei Fällen steht eine Viertelpause, sie wurde auch hier statt der Note gesetzt.

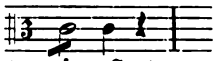
Nach der Wiener Abschrift:

Seite 19, System 3, Takt 5:



In der II. Oboe $\overline{\overline{d}}$ Zusatz ebenso *a* in der Viola, während $\overline{c}$ eine Oktave tiefer als *c* erscheint. Bei der Seite 22, System 3, Takt 7 sich vorfindenden Parallelstelle ist der Zusatz unterblieben, daher von der Aufnahme im ersteren Falle Abstand genommen wurde.

Seite 25, Takt 2 sind im Sopran die ersten drei Achtel zuerst so geschrieben worden, wie das Autograph aufweist, dann hat Mozart das dritte Achtel ausradirt und die erste Viertelnote mit einem Punkte versehen, man erkennt seine Handschrift aus der blasseren Tinte, wie er sie bei der Korrektur gebraucht hat, er will das Textwort »suoi« einsilbig ausgesprochen wissen.

Seite 30, Takt 1 in der Viola  · Dieser, so wie der vorhergehende Takt sind vom Kopisten im Systeme der Viola auszufüllen vergessen worden. Mozart holt dieses nach, hieraus mag die Differenz mit dem Autograph Erklärung finden.

Seite 32, System 4, Takt 4 zweite halbe Note in der Viola *b*; der Grund zu dieser Änderung liegt vielleicht darin, um diese Note an die erste halbe Note des nächsten Taktes anbinden zu können, da die übrigen Streichinstrumente auch denselben Ton behalten.

Folgende einzelne Noten finden sich in der Wiener Abschrift zugesetzt:

Seite 75, Takt 7 drittes Viertel in der II. Violine $\overline{g}$ um den Accord dreistimmig zu machen.

Seite 108, System 2, Takt 3 erstes Achtel in der II. Violine *h* um Zweistimmigkeit zu erlangen.

Seite 121, Takt 5 erste halbe Note im zweiten Horne *g*, nach dem Autograph blasen beide Hörner $\overline{g}$.

Seite 121, System 3, Takt 3 beide Hörner *g*; das Autograph hat eine Pause.

Differenzen in Bezug auf Tempobezeichnungen sind zu vermerken:

Seite 112, Takt 1 Autograph Allegro, Wiener Abschrift Molto Allegro.

Seite 118, System 4, Takt 1 Autograph Allegro moderato, Wiener Abschrift Allegro.

Seite 136, System 2, Takt 1 Autograph Allegro, Wiener Abschrift Allegro assai.

Seite 40, Takt 1. Die Tempobezeichnung ist der Wiener Abschrift entnommen, im Autograph fehlt sie.

Seite 114, Takt 2 ist in der Wiener Abschrift die Tempobezeichnung Allegro durchstrichen und Andante dafür gesetzt. Es scheint ein Versehen obzuwalten, da ein Andante vorhergeht und nachfolgt.

Im instrumentirten Recitativ Seite 29, System 2 weichen die dynamischen Zeichen der Wiener Abschrift wesentlich von denen des Autographs ab. Die Entscheidung wurde dahin getroffen der Wiener Abschrift als der späteren Auffassung zu folgen.

Nr. 7. Il Sogno di Scipione.

Köch. Verz. Nr. 126.

Dem jüngeren Scipio, der im Palast des Massinissa eingeschlafen ist, erscheinen die Standhaftigkeit (Costanza) und die Glücksgöttin (Fortuna) und verlangen, dass er entscheide, wen von beiden er zur Führerin durchs Leben wählen wolle. Da er Bedenkzeit verlangt, schildert Fortuna ihre flüchtige, unbeständige Natur; Costanza belehrt ihn auf seine Frage, wo er sich befinde, er sei in den Himmel entrückt, unterrichtet ihn ausführlich über die Harmonie der Sphären und entdeckt ihm, dass er sich in der Region des Himmels befinde, wo seine abgeschiedenen Vorfahren weilen. Diese nahen sich ihm in einem Chor, und aus ihrer Mitte tritt der ältere Scipio Africanus hervor, der ihn über die Unsterblichkeit der Seele und die Belohnung des Guten im jenseitigen Leben belehrt. Auf Scipio's Wunsch nähert sich ihm auch sein Vater Aemilius Paullus; dieser zeigt ihm die Erde als einen kleinen Punkt im unermesslichen Weltraum und mahnt ihn an die Nichtigkeit alles Irdischen gegenüber der Ewigkeit. Ergriffen von diesen grossartigen Betrachtungen, wünscht Scipio sogleich, dem irdischen Leben entrückt, bei seinen Ahnen bleiben zu können, allein Africanus weist ihn darauf hin, dass er bestimmt sei, Rom zu retten, dass er daher auch ferner ausharren und durch grosse Thaten sich den Lohn der Ewigkeit verdienen müsse. Nachdem er es abgelehnt hat, durch einen Rath Scipio's freie Wahl zwischen beiden Göttinnen zu beeinträchtigen, verlangen diese die Entscheidung. Fortuna, die schon mehrmals ihre Ungeduld geäussert hat, schildert ihm noch einmal ihre Allmacht, welcher Costanza eine Darstellung ihrer siegreichen Kraft gegenüberstellt. Als Scipio sich für die letzte entscheidet, droht ihm Fortuna mit ihren schwersten Heimsuchungen, die blendende Helligkeit verschwindet, ein furchtbares Ungewitter bricht herein. Scipio erwacht im Palast des Massinissa und erklärt der Costanza treu bleiben zu wollen.

»Zur*) Wahl des Erzbischofs Hieronimus aus dem fürstlichen Hause Colloredo, gewählt am 14. März 1772« wurde Metastasio's Sogno di Scipione als Festspiel bestimmt und von Mozart komponirt; hierdurch finden die Änderungen, die mit einzelnen Worten vorgenommen wurden, Erklärung. Es betrifft folgende:
Seite 108, System 3, Takt 2 und 3 Metastasio: Carlo, Mozart: Girolamo.
Seite 123, System 2, Takt 5 und 6 Metastasio: grande Augusto, Mozart: prenze eccelso.
Seite 125, System 1, Takt 1 Metastasio: fronda, Mozart: mitra.

In der Licenza**) werden dem Gefeierten, also hier dem Erzbischof Hieronimus, nach der ursprünglichen Dichtung dem Kaiser Karl VI. Glückwünsche dargebracht.

Die schöne Sprache des Textbuches vermag innewohnende Schwächen nicht zu verdecken. Die Grundlage der Dichtung bildet Cicero's Somnium Scipionis. (De re publica Liber VI.) Hier erzählt Scipio einen Traum, den er im Hause des Königs Massinissa gehabt hat in einer Nacht, die einem Tage voller Anstrengung und nach einem mit königlicher Pracht zubereiteten Gastmahl folgte, Metastasio dagegen führt uns den schlafenden Scipio leibhaftig vor und lässt ihn in langen Reden sich ergehn. Es gehört wahrlich starke Einbildungskraft dazu, wenn man sich in die Situation hineindenken will. Dieser Nonsens tritt noch krasser zu Tage, wenn zum gesprochenen Worte sich Musik gesellt und ein Träumender langausgesponnene Arien, die mit allem zeitgemässen Zubehör versehen sind, uns vorführt. Metastasio bezeichnet selbst die Dichtung als Azione teatrale und grade in dem Fehlen jedweder Handlung liegt ein fernerer Mangel des Buches, der dramatische Werth desselben ist desshalb ein relativer. Dieses scheint Mozart, der bereits in früher komponirten Opern gezeigt hatte, dass

*) Nicht handschriftliche Bemerkung auf dem Titel des Autographs.
**) Eine Schlussdichtung, die mit dem Inhalte des Buches nicht zusammenhängt und den Gefeierten direkt anspricht.

er die Momente, die pointirt zu werden verlangen, mit sicherer Hand zu erfassen und charakteristisch die einzelnen Partien aus einander zu halten vermag, gefühlt haben, da er bei Komposition dieses Werkes — man könnte fast sagen — schablonenartig verfährt. Der Dichter begeistert ihn nicht, seine Schwingen zu höherem Fluge zu erheben. Wenn auch die einzelnen Musikstücke, als solche betrachtet, von anderen Kompositionen derselben Periode sich vielleicht nur dadurch unterscheiden, dass sie mehr als an anderen Orten den Charakter des Koncertmässigen an sich tragen, so wird durch die sich gleichbleibende Stimmung eine Monotonie erzeugt, die sich mit den Ansprüchen nicht vereinigen lässt, welche man an eine dramatische Dichtung zu machen berechtigt ist.

Vorlage: Die autographe Partitur im Besitze der königl. Bibliothek zu Berlin mit dem handschriftlichen Titel: »Il Sogno di Scipione 1772.«

Revisionsbemerkungen:

Seite 1, Takt 1 viertes Viertel in der I. Violine ein mit Bleistift nachgetragenes Trillerzeichen; zweifelhaft, ob handschriftlich, wurde von der Aufnahme desselben Abstand genommen.

Seite 3, System 2, Takt 5 erstes Viertel im II. Horne $\overline{\overline{d}}$; nach dem gleichen Takte Seite 3, System 1, Takt 11 geändert.

Seite 8, Takt 9 erstes Viertel in der Viola h nach dem gleichen Takte Seite 7, System 2, Takt 7 in $\overline{cis}$ geändert.

Seite 25, System 2, Takt 4 erstes Viertel fehlt Note und Text im Sopran; beides wurde hinzugefügt.

Seite 40, System 2, Takt 4 zweites Viertel in der II. Violine ♯ vor $\overline{\overline{a}}$, Schreibfehler, das ♯ wurde fortgelassen.

Seite 41, System 2, Takt 3 viertes Viertel, die Vorschläge im Sopran und Tenor sind Zusatz, siehe die Stimmenführung der Oboen und Violinen.

Seite 42, Takt 1 Sopran im achten Achtel $\overline{\overline{fis}}$, im folgenden Takte $\overline{h}$ im Werthe von drei Achteln. Beide Noten sind wahrscheinlich Schreibfehler, die Gesangstimme dem Gange der II. Violine anzuschliessen, ist natürlicher.

Seite 42, Takt 3, Alt im zweiten und dritten Viertel die Note $\overline{g}$ im Werthe zweier Viertel; dahin geändert, dass zwei Viertelnoten $\overline{g}$ $\overline{fis}$ gesetzt wurden, vergleiche die I. Oboe und I. Violine.

Seite 42, System 2, Takt 2 im siebenten Achtel des Sopran $\overline{h}$, nach dem gleichen Takte Seite 38, System 4, Takt 3 in $\overline{\overline{d}}$ geändert.

Seite 44, Takt 4 drittes Achtel in den Bässen h; nach dem ersten Takte dieser Seite in fis geändert.

Seite 50, System 2, Takt 4 erstes Viertel in der II. Oboe $\overline{f}$ und nicht $\overline{\overline{f}}$ geschrieben zur Weiterführung dieser Stimme vom vorhergehenden Takte her. Die drei ersten Takte dieses Systems werden wiederholt, sind aber das zweite Mal nicht ausgeschrieben, sondern es ist die Bezeichnung »*bis*« gewählt worden; hierdurch entstand das Versehn.

Seite 50, System 3, Takt 3 erstes Achtel in der II. Oboe $\overline{\overline{a}}$ unisono mit der I. Oboe; statt dessen wurde $\overline{\overline{f}}$ geschrieben, vergleiche die Stimmenführung der II. Violine.

Seite 52, System 2, Takt 5 zweites Viertel in der Viola $\overline{es}$; wodurch Oktavenparallelen mit der I. Violine entstehen würden, statt der Note wurde eine Viertelpause geschrieben.

Seite 61, System 3, Takt 6. Für die Fagotte ist für diesen Takt die Bezeichnung col Basso nicht aufgehoben, mit dem nächsten Takte beginnen Pausen. Um einen Abschluss der Stimmen zu erreichen, wurden sie in ersterem Takte mit dem Basse geführt, für das zweite und dritte Viertel dagegen Pausen gesetzt.

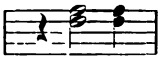
Seite 63, Takt 3. Die II. Violine ist nicht ausgeschrieben, sondern die Bezeichnung Octava bassa gewählt. In der I. Violine erscheint der Ton $\overline{d}$; da die tiefere Oktave nicht vorhanden, musste der Einklang in der II. Violine substituirt werden.

Seite 69, System 3, Takt 6 erstes Viertel im Tenor fehlen Note und Text; beide sind Zusatz.

Seite 70, Takt 5 bis System 2, Takt 5. Die parenthesirten dynamischen Zeichen sind zwar dem Autographe entnommen worden, dort aber mit Bleistift geschrieben. Ob diese Zeichen handschriftlich sind, lässt sich mit voller Gewissheit nicht entscheiden, da sie aber ganz im Mozart'schen Sinne geschrieben sind, so ist nicht Anstand genommen worden, dieselben aufzunehmen.

Seite 83, Takt 3 das erste Viertel der I. Violine notirt, wurde als Viertelnote aufgefasst und, wie in der II. Violine, mit den Sechszehnteln erst mit dem zweiten Viertel begonnen.

Seite 83, System 3, Takt 1 drittes und viertes Viertel und Takt 2 erstes Achtel in der II. Violine $\overline{e}\ \overline{d}\ \overline{e}$; wurde zur Vermeidung eines unnützen Sprunges eine Oktave höher geschrieben, siehe auch den gleichen Takt Seite 88, System 3, Takt 2 und 3.

Seite 87, Takt 7 die Hörner in *Es*  . Es scheint ein Schreibfehler vorzuliegen, denn zu dem Sextaccorde *e g c* harmonirt *f as* nicht; es wurden die Hörner einen Ton höher notirt, wodurch der Quintsextaccord *e g b c* entstand, der wohl geeignet sein dürfte.

Seite 97, System 3, Takt 8 in der II. Violine vom zweiten Viertel ab die Bezeichnung unis. Erst im zweiten Takte der folgenden Seite beginnt eine selbständige Stimme; um einen guten Anschluss an diese zu erlangen, wurde statt des unisono die tiefere Oktave der I. Violine gewählt.

Seite 105, System 2, Takt 1. Die Hörner sind mit der Bezeichnung: »in *Dis*« versehen, statt dessen wurde »in *Es*« substituirt.

Seite 111, Takt 4. Die I. Flöte hat einen Quartvorhalt $\overline{\overline{d}}\ \overline{\overline{cis}}$, während die II. Violine mit der Terz $\overline{\overline{cis}}$ eintritt; zur Vermeidung einer Kakophonie wurde auch der II. Violine der Quartvorhalt eingefügt.

Seite 112, System 3, Takt 2 achtes Achtel in der I. Violine $\overline{h}$; in den dre iersten Takten dieses Systemes ist diese Violinstimme unis. mit dem Sopran geführt, an eine Abzweigung der ersteren für die Dauer eines Achtels ist nicht zu denken, desshalb wurde $\overline{h}$ in $\overline{\overline{d}}$ geändert.

Seite 121, System 3, Takt 1 die Bässe in der zweiten Hälfte des Taktes *fis* im Werthe zweier Viertel. Die Oktavenparallelen mit der II. Violine deuten darauf hin, dass ein Schreibfehler vorliegt; *fis* wurde in *d* geändert.

Seite 126, Takt 3 im Tenor zwei Dreiachtelnoten. Um den Text unterlegen zu können war es nothwendig, die zweite Dreiachtelnote in eine Viertel und eine Achtelnote zu zerlegen.

Dass die zweite Komposition der Arie »Ah perchè cercar degg' io« Seite 113, System 3 mehrere Jahre später als die erste geschrieben sein muss, ist aus der ausgeschriebeneren Handschrift Mozart's zu erkennen.

Die nicht ausgeführte, mit der Bezeichnung col Basso versehene Violastimme wurde in folgenden Fällen nicht in der Oktave sondern im Einklang mit dem Violoncell geschrieben:

Seite 10, System 6, Takt 1 bis 4 und Takt 5 in den drei ersten Achteln.
Seite 11, System 3, Takt 6 bis 9 und Takt 1 der folgenden Seite.
Seite 12, System 2, Takt 1 vom dritten Achtel bis System 3, Takt 3 zum ersten Achtel.
Seite 14, System 1, Takt 4 bis 7 und Takt 8 bis zum ersten Viertel.

Seite 14, System 2, Takt 7 im zweiten Viertel.
Seite 15, System 2, Takt 1 vom zweiten Achtel bis Takt 2 zum ersten Sechszehntel.
Seite 59, System 2, Takt 5.
Seite 98, System 3, Takt 8 im dritten und vierten Viertel.
Seite 108, System 5, Takt 2 und 3.

Wo die II. Violine im Einklang mit der I. Violine zu spielen hat, sind die einzelnen Noten nicht ausgeschrieben, sondern es findet sich die Bezeichnung »unis.« Hierbei ist in einzelnen Fällen die vorhergehende Periode mit einer einzelnen Note nicht zu Ende geführt worden, es musste desshalb

Seite 13, System 2, Takt 7 die Zweiunddreissigstelnote $\bar{c}$,
Seite 20, System 1, Takt 4 die Achtelnote $\bar{c}$,
Seite 23, System 1, Takt 2 die Achtelnote g,
Seite 48, System 2, Takt 7 die Achtelnote $\bar{b}$,
Seite 112, System 2, Takt 6 die Achtelnote $\bar{\bar{c}}$
eingefügt werden und erst dann das Unisono beginnen.

Der Wechsel vom $\frac{6}{4}$ zum $\frac{5}{3}$ Accorde blieb bei Takten mit $\frown$ in einzelnen Instrumenten unberücksichtigt; es stellte sich desshalb die Nothwendigkeit heraus
Seite 15, System 2, Takt 3 in den Oboen,
Seite 35, System 2, Takt 7 in den Violinen,
Seite 52, System 3, Takt 8 in den Oboen und Hörnern,
Seite 63, System 3, Takt 2 in den Flöten,
Seite 81, System 2, Takt 2 in der Viola,
die als ganze Taktnoten geschriebenen Werthe zu kürzen und Pausen hinzuzufügen.

Nr. 8. Lucio Silla.

Köch. Verz. Nr. 135.

Cecilio, des Landes verwiesen, ist heimlich nach Rom zurückgekehrt, um das Schicksal seiner Verlobten, der Tochter des C. Marius zu erfahren. Sein Freund Cinna theilt ihm mit, dass der Diktator Silla die Nachricht von seinem Tode verbreitet habe, damit Giunia sich bestimmen liesse, seine Gattin zu werden; er räth ihm, diese bei den Gräbern zu erwarten. In den für Giunia bestimmten Gemächern im Pallaste Silla's beredet dieser sich mit seiner Schwester Celia und dem Tribunen Aufidio, wie er Giunia's Liebe gewinnen könnte. Als diese hinzukommt, weist sie stolz seine Hand zurück, weil sie ihn hasse. Er beschliesst sie zu tödten. An einer dunkeln, mit Denkmälern römischer Helden geschmückten Grabstätte erwartet Cecilio seine Braut. Der unheimliche Ort erweckt Todesgedanken in ihm. Er verbirgt sich hinter die Urne des Marius, als Giunia, von edlen Jungfrauen und Männern begleitet, sich nähert und um Roms Bedrückung zu rächen, die Schatten der Helden anruft und an der Urne des Vaters trauert. Als die Begleiter sich entfernt haben, tritt Cecilio hervor. Giunia hält ihn anfangs für ein Gespenst, dann erkennt sie ihn, und nun drücken beide die Freude aus, die sie durch das Wiedersehen empfinden.

Der zweite Akt beginnt in einer mit kriegerischen Trophäen geschmückten Säulenhalle. Aufidio räth dem Silla, dem Volke und dem Senate zu erklären, dass Giunia seine Verlobte sei, sie würde dann zu widerstreben nicht wagen. Silla ist bereit, den Rathschlägen zu folgen, empfindet aber Gewissensbisse. Celia tritt ein und erklärt dem Bruder, dass ihr Zureden bei Giunia nichts genutzt habe; Silla verspricht darauf der Schwester, dass er sie mit Cinna, ihrem Geliebten, verbinden werde, wodurch sie hocherfreut ist. Nach Silla's Entfernung stürzt Cecilio mit entblösstem Schwerte herein, um Silla zu tödten, da der Schatten des Marius ihn im Traume zur Rache aufgefordert habe. Cinna räth ihm, die That hinauszuschieben, um sich der Giunia zu erhalten, welchen Rath zu befolgen Cecilio auch bereit ist. Cinna selbst ist aber von Rachegedanken erfüllt; die Anspielungen der Celia, dass sie ihn liebe, und Silla bereits in ihre Verbindung gewilligt habe, überhört er, wodurch sie in Verlegenheit geräth. Der eintretenden Giunia eröffnet Cinna die Pläne Silla's und versucht sie zu überreden, scheinbar nachzugeben, den Silla aber im Schlafgemache zu tödten. Da sie sich weigert an dem Staatsoberhaupte Verrath zu begehen, beschliesst Cinna den Silla selbst zu tödten. Letzterer versucht nun persönlich Giunia zu bestimmen seine Hand anzunehmen, sie erklärt ihm aber lieber sterben als die Seinige werden zu wollen, worauf sie von ihm mit dem Tode bedroht wird. Dessenungeachtet bittet sie den Cecilio ruhig zu bleiben, sich zu verbergen und ihr zu vertrauen. Auf dem Kapitol eröffnet nun Silla dem Senate und dem Volke, dass er sich mit Giunia verbinden werde. Sie stösst ihn zurück und will sich erstechen, wird aber daran gehindert. Da eilt Cecilio mit gezücktem Schwerte herbei, er wird entwaffnet, und Silla verkündet, dass er am nächsten Tage sterben solle. Auch Cinna kommt mit gezogenem Schwerte hinzu, doch da er den Plan misslungen sieht, stellt er sich, als käme er zum Schutze Silla's.

Der dritte Akt führt uns in den Vorhof der Gefängnisse. Cinna theilt dem gefesselten Cecilio mit, dass, da es nicht gelungen, den Silla zu tödten nunmehr wenig Hoffnung auf Rettung vorhanden sei. Giunia ist bereit, mit ihrem Geliebten zu sterben, da erscheint Aufidio, um Cecilio abzuholen. Letzterer wird in einen Saal Silla's geführt. Der Diktator hat Cinna, Celia, Senatoren und Volk um sich versammelt und erklärt, dieser Tag werde ihm Rache an seinen Feinden und seinem Herzen Ruhe geben. Giunia kommt hinzu, klagt ihn als den Mörder ihres Verlobten an und fordert das Volk zur Rache auf; siehe da verzeiht Silla dem Cecilio,

trotzdem ihm derselbe nach dem Leben getrachtet hat und giebt ihm Giunia als Gattin; ebenso verzeiht er dem Cinna, der reumüthig seinen Anschlag gesteht und vereint denselben mit Celia, endlich wird auch dem Aufidio, der ihn so schlecht berathen hat, Vergebung zu Theil. Silla legt die Diktatur nieder, Rom die Freiheit wiedergebend.

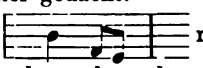
Das Textbuch mit dem Titel: Lucio Silla | Dramma per musica | da rappresentarsi | nel regio-ducal teatro | di Milano | nel Carnovale dell' anno 1773 | dedicato alle LL. AA. RR. | il serenissimo Arciduca | Ferdinando | e la | serenissima Arciduchessa | Maria Ricciarda | Beatrice d'Este | Principessa di Modena | ist gedichtet von Giovanni di Gamera und wie die Vorrede*) berichtet von Metastasio korrigirt worden. Wie wir aus der Geschichtserzählung sehen, haben wir ein Buch vor uns, in dem die einzelnen Handlungen lose an einander gereiht sind und sich nicht eine aus der andern entwickelt. Von einer Verarbeitung des Stoffes ist nicht die Rede; wie zufällig, ohne logischen Zusammenhang werden Situationen herbeigeführt, die aus der Sache selbst sich nicht folgern lassen. Auch versteht es der Dichter nicht, die einzelnen Charaktere zu zeichnen, schwankender Gemüthsart sind selbst die Hauptpersonen. Dass diese Mängel von vorn herein dem Komponisten Schwierigkeiten bereiten mussten, liegt auf der Hand; war er auch gezwungen, im Gange der Handlung dem Dichter zu folgen, so galt es, ein lebenswarmes Bild jeder einzelnen Persönlichkeit zu entwerfen und geistiges Leben diesem einzuhauchen; nur auf diese Art war es möglich, die vorhandenen Lücken zu füllen. Hierzu kam ausserdem, dass Rücksicht auf das singende Künstlerpersonal genommen werden musste, da jede einzelne Partie den vorhandenen Stimmmitteln anzupassen war. Und alles dieses wird spielend überwunden, wenn Wolfgang unterm 5. December 1772 (die erste Aufführung fand am 26. December statt) schreibt**): »Nun habe ich noch 14 Stück zu machen, dann bin ich fertig. Freilich kann man das Terzett und Duetto für 4 Stück rechnen. Ich kann unmöglich viel schreiben, denn ich weiss nichts; und zweitens weiss ich nicht, was ich schreibe, indem ich nur immer die Gedanken bei meiner opera habe und Gefahr laufe, Dir anstatt Worte eine ganze Aria herzuschreiben.«

Vorlage: Die autographe Partitur im Besitze der königl. Bibliothek zu Berlin mit dem handschriftlichen Titel: Lucio Silla | Drama per Musica | Del Sig^re Cavaliere Amadeo Wolfgango | Mozart | Academico di Bologna | e di Verona. | Nel Carnovale 1773 | Milano.

Revisionsbemerkungen:

Seite 2, Takt 2 und 3 die Viola *a cis a cis a | cis*; nach dem gleichen Takte Seite 1, System 2, Takt 6 und 7 geändert.

Seite 3, Takt 7 die halben Noten der Viola finden sich als Sechszehntel gestrichen, den Bässen gemäss sind Achtel gedacht.

Seite 7, System 3, Takt 5 die Viola  nach dem Paralleltakte Seite 8, System 4, Takt 2 dahin geändert, dass dem Werthe des ersten Viertels ein Achtel genommen und dafür eine Achtelpause geschrieben wurde.

Seite 11, System 3, Takt 6 die Bässe *d cis d*; die Oktavenparallelen mit der II. Violine vom zweiten zum dritten Achtel lassen auf einen Schreibfehler schliessen; im zweiten Achtel wurde *cis* in *e* geändert.

Seite 30, Takt 3 auf dem vierten Viertel die Bezeichnung Adagio, die sich gleichfalls System 2, Takt 3 vorfindet. Eine Entscheidung musste getroffen werden, erstere Bezeichnung wurde fortgelassen.

Seite 34, System 2, Takt 1 in den Violinen vor dem Triller im zweiten Viertel eine Vorschlagsnote, die bei den folgenden Trillern fehlt. Diese einzelne Vor-

*) Ein Exemplar des Textbuches besitzt die königl. Bibliothek zu Berlin.
**) Mozart's Briefe, herausgeg. von Nohl. 2. Aufl. Nr. 47, S. 28.

schlagsnote deutet an, dass nicht nur der erste sondern auch die folgenden Triller mit dem Hilfstone zu beginnen haben. Gleiches gilt für die Triller der I. Violine, Seite 47, System 3, Takt 5 bis 7.

Seite 36, System 2, Takt 9 erstes Viertel in der Viola $\bar{e}$ Schreibfehler; siehe die Bässe.

Seite 68, Takt 1, erstes Viertel in den Bässen *fis*; der vorhergehende 7. Accord deutet darauf hin, dass hier ein Schreibfehler vorliegt; *fis* wurde in *d* geändert.

Seite 68, Takt 7 die I. Violine die Terz $\bar{\bar{cis}}$, während in der II. Violine, II. Oboe und im II. Horn ein Quartvorhalt; $\bar{\bar{cis}}$ wurde in $\bar{\bar{e}}$ geändert.

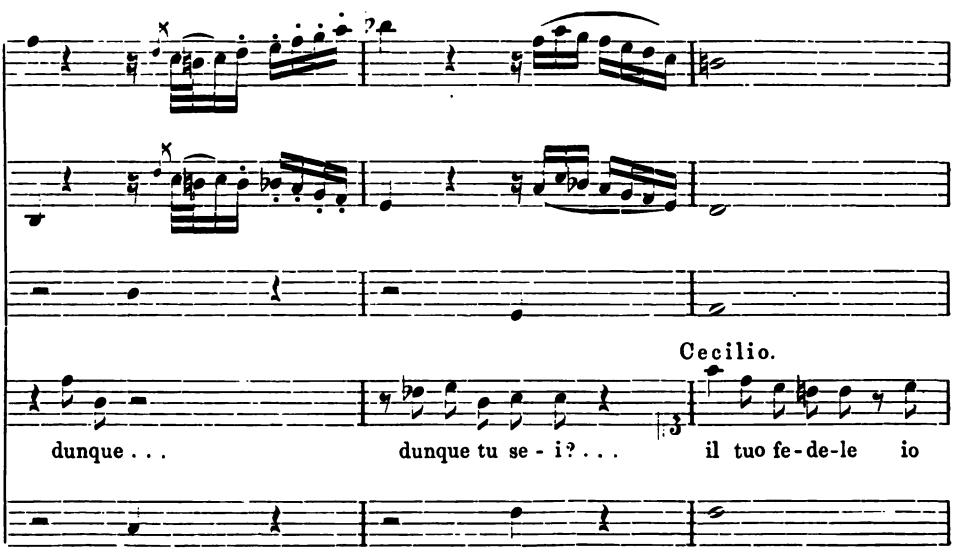
Seite 73, Takt 3 viertes Viertel in der I. Oboe $\bar{\bar{f}}$: harmonirt nicht mit dem zu Grunde liegenden $\frac{4}{3}$ Accorde *h d e gis*; $\bar{\bar{f}}$ wurde in $\bar{\bar{d}}$ geändert.

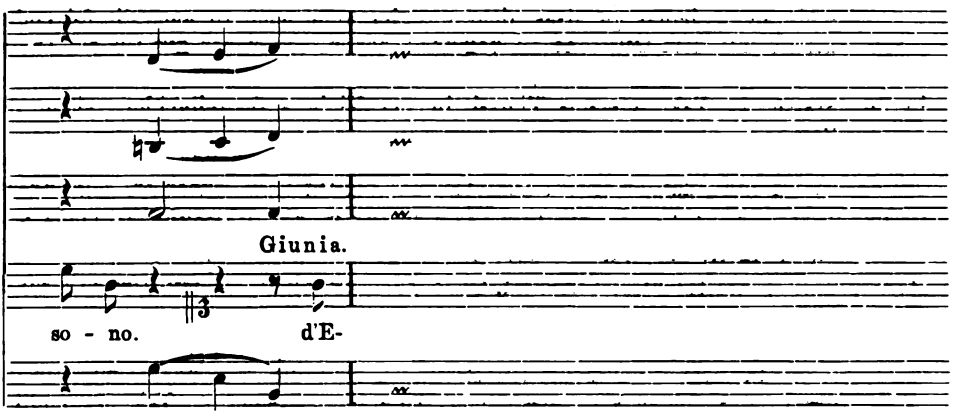
Seite 78, System 2. Die Fagottstimmen, mit kleinen Köpfen gestochen, sind Zusatz. In dem vorhergehenden Recitative sind sie vorhanden, mit Eintritt des Chores fehlen sie, erscheinen Seite 82, System 1, Takt 6, endlich findet sich beim nochmaligen Einsatze des Chores Seite 84, System 1, Takt 1 die Bezeichnung: Fagotti col Bassi. Es ist kaum anzunehmen, dass sie im ersten Chore haben pausiren sollen, die Bezeichnung »Fagotti col Bassi« wird einfach in Vergessenheit gerathen sein.

Seite 81, Takt 4 viertes Viertel Alt und Tenor unisono $\bar{f}$ in zwei Achtelnoten, auf dem siebenten Achtel kollidirt dieses $\bar{f}$ mit den Streichinstrumenten, die Korrektur fand nach dem fast gleichen Takte 2 der Seite 86 statt.

Seite 85, Takt 5 erstes Viertel in der I. Oboe $\bar{\bar{f}}$. Schreibfehler, siehe I. Violine, wurde in $\bar{\bar{g}}$ geändert.

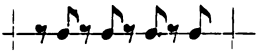
Seite 87, System 4, Takt 5 und Takt 1 der folgenden Seite die mit kleinen Köpfen gestochene Violastimme ist Zusatz, im Autograph ist das System der Viola leer, weder ein Pausenzeichen, noch die Bezeichnung col Basso, dagegen findet sich in demselben eine doppelte Bearbeitung der vier letzten Takte. Erstere, überklebt, schliesst in *C*dur und ist verworfen worden und dafür die notirte, nach A dur modulirend gesetzt. Von besonderem Werthe ist die frühere Version, weil sie eine Violastimme enthält und nunmehr die Möglichkeit vorlag die Lücke im Sinne Mozart's auszufüllen. Die erste Bearbeitung lautet:





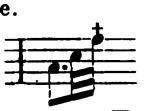
Seite 88, Takt 3 erstes Achtel in der II. Violine $\overline{cis}$; nach dem gleichen Takte Seite 89, Takt 7 in a geändert.

Seite 106, System 2, Takt 4 erstes Achtel in der II. Oboe $\overline{\overline{c}}$; als Schreibfehler aufgefasst und in $\overline{\overline{e}}$ geändert.

Seite 107, System 2, Takt 5 in der I. Violine  falsche Stellung der Pausen.

Seite 116, Takt 7 die Bezifferung $\frac{4\sharp}{2}$ für das dritte und vierte Viertel kollidirt mit der Violastimme und wurde in $\frac{4\sharp}{3\flat}$ geändert.

Seite 117, Takt 9 in der Viola Halbetaktnoten ohne als Achtel gestrichen zu sein. Dieser Zusatz, siehe die Bässe.

Seite 134, System 3, Takt 1 II. Violine  $\overline{\overline{f}}$ wurde nach dem gleichen Takte Seite 144, System 3, Takt 4 in $\overline{\overline{es}}$ geändert.

Seite 136, Takt 4 das erste Sechszehntel des vierten Viertels im Sopran $\overline{\overline{c}}$ harmonirt nicht mit dem $\frac{4}{3}$ Accorde $d\ f\ g\ b$ und wurde in $\overline{b}$ geändert.

Seite 137, Takt 7 in der II. Violine die Bezeichnung unis; der Accord des vorhergehenden Taktes wurde erst regelrecht aufgelöst und das unisono mit dem zweiten Achtel begonnen.

Seite 170, System 3, Takt 4 sechstes und siebentes Achtel im Sopran $\overline{a}$ in zwei Achteln, diese harmoniren nicht mit den Stimmen der Streichinstrumente; die Korrektur fand statt nach dem Paralleltakte Seite 172, System 3, Takt 4.

Seite 178, System 2, Takt 5 viertes Achtel in der II. Violine $\overline{g}$ wurde nach Analogie der vorigen Takte in $\overline{a}$ geändert.

Seite 198, Takt 8 in der II. Oboe der Quartvorhalt $\overline{\overline{f}}\ \overline{\overline{e}}$, während sich dieser in der II. Violine und dem II. Sopran nicht findet; die Oboestimme wurde dahin geändert, dass sie den vollen Takt mit der Terz $\overline{\overline{e}}$ beginnt.

Seite 199, System 2, Takt 7 so wie

Seite 200, Takt 1 die Hornstimmen sind Zusatz, siehe die gleichen Takte Seite 199, Takt 3 und 5.

Seite 228, Takt 4 haben beide Violinen die Bezeichnung coll' arco, trotzdem kein pizzicato vorhergegangen ist, das coll' arco wurde fortgelassen. In der folgenden Arie setzen die Bässe pizzicato ein. Sollte vielleicht hierin die Erklärung dieses Versehens liegen, dass, während Mozart noch mit dem Schreiben des Recitativs beschäftigt war, bereits im Geiste die Arie verarbeitete?

Seite 230, System 3, Takt 6 drittes Viertel in der I. Flöte $\overline{\overline{g}}$; ein Schreibfehler, wurde in $\overline{\overline{as}}$ geändert.
Seite 231, Takt 8 drittes Viertel in den Bässen *as*; unmöglich, da dem Takte der *C* moll-Accord zu Grunde liegt, wurde in $\overline{c}$ geändert.
Seite 237, System 6, Takt 5 so wie
Seite 238, Takt 6 zweites Achtel in den Bässen *fis*; die Oktavenparallelen mit der II. Oboe und dem II. Horn weisen auf einen Schreibfehler hin, die Korrektur fand nach dem gleichen Takte Seite 243, System 2, Takt 3 statt, *f* wurde in *b* geändert.

Dem Finale des dritten Aktes Seite 237 fehlt die Violastimme. Es ist kaum anzunehmen, dass dieses Instrument, in der ganzen Oper in Thätigkeit, beim Schlusssatze hätte fehlen sollen, desshalb der Zusatz dieser Stimme in der höheren Oktave des Violoncells.

In Recitativen finden sich zum öftern Takte mit sechs Vierteln. Diese Versehen sind entstanden durch Übergang auf neue Systeme oder beim Blattumschlag. Gekennzeichnet sind sie durch einen punktirten Taktstrich. Es betrifft:
Seite 87, System 4, Takt 2,
Seite 101, System 3, Takt 1,
Seite 110, System 5, Takt 2,
Seite 112, System 4, Takt 2,
Seite 114, System 2, Takt 5,
Seite 123, Takt 4,
Seite 160, System 5, Takt 3 und
Seite 232, System 4, Takt 4.

Die nicht ausgeschriebene sondern mit der Bezeichnung col Basso versehene Violastimme wurde in folgenden Fällen im Einklange und nicht in der höheren Oktave des Violoncells geführt:
Seite 48, Takt 4 im zweiten und dritten Viertel.
Seite 63, System 2, Takt 7 bis Seite 64, System 1, Takt 2 zum ersten Viertel.
Seite 78, Takt 7 vom zweiten bis vierten Viertel.
Seite 88, Takt 2 bis 4.
Seite 89, Takt 5 vom zweiten Viertel an bis zum zweiten Viertel des Takt 1 des Systemes 2.
Seite 93, System 2, Takt 1 und Takt 7, 8.
Seite 94, Takt 2, 3.
Seite 97, Takt 8, 9 so wie System 2, Takt 3 bis 5.
Seite 129, Takt 4.
Seite 145, System 4, Takt 4 bis 6.

In einem einzelnen Falle Seite 173, System 3, Takt 3 wurde die Viola in der ersten halben Note zwei Oktaven vom Violoncell geführt, um einen regelmässigen Fortschritt des vorhergehenden Tones zu erzielen.

Die beiden nicht komponirten Arien des Silla lauten nach dem Textbuch:
Seite 111, System 3 nach den Worten: Rimorsi miei vi ridestate invano

»Il timor con passo incerto
Mi s'appressa in smorta faccia.
E il rimorso, che vien seco
Smanioso, irato e bieco
Crolla il capo, alto minaccia
Fier gridando: Arresta il piè.
Ma non vacilla il core,
Se 'l mio primier valore
Sempre sarà con me«.

Seite 233, System 7 nach den Worten: e giudice ne voglio il mondo e Roma

»Se al generoso ardire
Propizj son gli Dei,
Questo de' giorni miei
Questo il più bel sarà.
Vedrassi allor quel raggio
Splender sul viver mio,
Che dell' oscuro oblio
Trionfator si fà.«

Nr. 9. La finta Giardiniera.

Köch. Verz. Nr. 196.

Die*) Marchesa Violante Onesti ist von ihrem Geliebten Conte Belfiore in einem Anfall von Eifersucht verwundet worden, und da er sie getödtet zu haben glaubt, flieht er. Verkleidet macht sie sich mit einem treuen Diener Roberto auf, ihn zu suchen; beide treten als Gärtner bei Don Anchise, Podestà von Lagonero, in Dienst, sie unter dem Namen Sandrina, er als Nardo. Der Podestà verliebt sich in die schöne Gärtnerin und vernachlässigt die Zofe Serpetta, welcher er früher den Hof gemacht hat, und um deren Gunst sich nun Nardo vergeblich bemüht; die beiden fremden Eindringlinge sind ihr gleich verhasst. Bei Don Anchise hält sich als Gast Ramiro auf, früher ein begünstigter Liebhaber Arminda's, einer Nichte von Don Anchise, welche ihn aber verabschiedet hat, um sich mit Belfiore zu verloben.

Beim Beginn der Oper sind die Bewohner von Lagonero in voller Thätigkeit den Garten zum Empfang der Verlobten zu schmücken; die verschiedenen Gefühle der Einzelnen sprechen sich dabei aus. Ramira gesteht dem Podestà, dass eine unglückliche Liebe ihn quäle, und verlässt ihn; dieser befiehlt Nardo und Serpetta sich zu entfernen, um Sandrina eine Liebeserklärung machen zu können, welcher diese auszuweichen sucht, indess Serpetta sie immer von Neuem stört; dies giebt zu einer komischen Arie des Podestà Veranlassung. Darauf erklärt Sandrina dem Nardo, sie wolle, um den Bewerbungen des Podestà zu entgehen, diesen Ort verlassen und beklagt sich über die Untreue der Männer, Ramiro der dazukommt beklagt sich über die Untreue der Frauen, und Nardo über die Hartherzigkeit Serpetta's. — Arminda, die soeben angelangt ist, lässt den Podestà und Serpetta ihre Launen empfinden, als Conte Belfiore eintritt, sie als Braut begrüsst und sich wie ein affektirter eitler Geck beträgt, indem er dem Podestà eine närrische Rede hält von seinem Adel, seinem Reichthum, seiner Schönheit, seinen Eroberungen und seiner Liebe zu Arminda. Nachdem dann Serpetta und Nardo sich gezankt, sehen wir Sandrina im Garten beschäftigt. Arminda erzählt ihr, dass sie den Conte Belfiore heirathen werde: vor Schreck wird Sandrina ohnmächtig. Arminda ruft Belfiore zu Hilfe und überlässt ihm die bewusstlose Sandrina, um ihr Riechfläschchen zu holen; als sie zurückkommt, tritt gerade Ramiro dazu, die vier Liebenden erkennen einander und gerathen in die äusserste Bestürzung, über welche der herbeikommende Podestà vergebens Aufschluss verlangt, indem Alle abgehen und ihn allein lassen. Ehe er sich von seiner Verwunderung erholt, erzählt ihm Serpetta, um ihn eifersüchtig zu machen, dass sie Belfiore mit Sandrina in zärtlicher Unterhaltung gesehen habe und er zieht sich zurück, um sie zu beobachten. Belfiore sucht Sandrina das Geständnis zu entlocken, dass sie Violante sei; anfangs leugnet sie es, dann vergisst sie sich und macht ihm wegen seiner Untreue Vorwürfe. Als er ihr darauf reuevoll zu Füssen fällt, kommt Arminda mit Ramiro dazu, Alle stürzen herbei, überhäufen ihn und Sandrina mit Vorwürfen und in der allgemeinen Verwirrung schliesst der Akt.

Der zweite beginnt damit, dass Ramiro Arminda wegen ihrer Untreue Vorwürfe macht, und diese Belfiore wegen der seinigen; dann treibt Serpetta mit Nardo ihren Spott. Sandrina, welche gegen ihren Willen Belfiore noch liebt, wird von ihm im Garten überrascht, vergisst sich wieder und überhäuft ihn mit Vorwürfen; als er darauf voll Reue fleht, dass sie ihm ihre Liebe wieder schenken möge, besinnt sie sich und erklärt ihm, sie habe Violante gekannt und ihm nur deren Gefühle geäussert. Ganz verwirrt macht er ihr zärtliche Entschuldigungen und will ihr die Hand küssen, erfasst aber die des Podestà, der lauschend herangeschlichen ist, und geht bestürzt ab. Dieser macht nun Sandrina erst Vorwürfe, darauf eine förmliche

*) W. A. Mozart von Jahn. I². 210.

Liebeserklärung, der sie mit Mühe auszuweichen sucht. Ramiro kommt mit einem Brief, in welchem Belfiore als Mörder der Marchesa Onesti angezeigt wird und fordert den Podestà als obrigkeitliche Person auf, eine Untersuchung anzustellen; zum grossen Verdruss Arminda's erklärt dieser die Hochzeit für aufgeschoben, Ramiro schöpft für sich neue Hoffnung. Der Podestà nimmt nun Belfiore ins Verhör, der trotz der Einflüsterungen Arminda's und Serpetta's sich in seinen Aussagen verwirrt und den äussersten Verdacht auf sich zieht; da erscheint Sandrina und erklärt, sie sei die Marchesa Violante, die nur verwundet aber nicht getödtet worden sei: man glaubt ihr nicht und verhöhnt sie. Als sie aber mit Belfiore allein ist und dieser entzückt ihr von Neuem seine Liebe erklären will, sagt sie ihm, sie sei nicht Violante, sondern habe sich um ihn zu retten im Vertrauen auf ihre Ähnlichkeit mit Violante für sie ausgegeben. Ganz verwirrt und bestürzt verliert er die Besinnung und fängt an wirklich zu deliriren, kommt aber doch noch wieder zu sich. Dem Podestà und Ramira berichtet darauf Serpetta, dass Sandrina entflohen sei, verräth aber, als jene fortgeeilt sind, um sie aufzusuchen, vor dem lauschenden Nardo, dass Arminda sie an einen verborgenen Platz im nahen Walde habe bringen lassen, um zu verhindern, dass sie ihre Hochzeit mit Belfiore störe. — Hier sehen wir dann Sandrina, im Finstern allein gelassen, in Noth und Verzweiflung. Hinter einander kommen darauf Belfiore von Nardo geführt und der Podestà um Sandrina zu suchen, Arminda und Serpetta, um sich zu überzeugen, dass sie dort hingebracht ist; im Dunkeln geräth der Podestà an Arminda, Belfiore an Serpetta, beide in der Meinung mit Sandrina zu reden, welche Nardo, der sich ihr nähert, mit Freuden erkennt — da erscheint Ramiro mit Fackeln, entschlossen Alles aufzubieten, um Belfiore die Hand Arminda's zu entreissen. Als die Gesellschaft sich erkennt, ist anfangs grosse Verlegenheit: dann brechen alle in gegenseitige Vorwürfe aus; Sandrina ist darüber wie Belfiore vom Verstand gekommen, beide bilden sich erst ein, Hirten zu sein und singen zwischen dem allgemeinen Lärm verliebte Pastorale, dann glaubt sie Medusa, er Hercules zu sein, zuletzt wollen sie vor Vergnügen tanzen, während die Anderen vor Zorn und Erstaunen ausser sich sind.

Im dritten Akt wird Nardo wiederum von Serpetta verspottet, dann bedrängen ihn Belfiore und Sandrina, welche in ihrem Wahnsinn ihn zum Gegenstand leidenschaftlicher Liebe machen, und denen er mit Mühe durch List entflieht. Der Podestà hat hierauf von Serpetta zu leiden, die er abweist, von Arminda, welche mit Belfiore vermählt sein will, und von Ramiro, der Arminda's Hand verlangt, worauf diese ihm von Neuem erklärt, dass sie ihn verabscheue. — Im Garten sind Belfiore und Sandrina eingeschlafen und erwachen unter den Tönen einer sanften Musik, von ihrem Wahnsinn geheilt; sie erkennen sich und nach einigem Widerstreben giebt sie seinen erneuten Liebesanträgen Gehör. Auf diese Nachricht entschliesst sich Arminda dem Ramiro, und Serpetta dem Nardo ihre Hand zu reichen und nur der Podestà bleibt allein zurück.

Am 14. Januar 1775 schreibt Mozart seiner Mutter aus München: »Gottlob! Meine Opera ist gestern als den 13ten in scena gangen und so gut ausgefallen, dass ich der Mama den Lärmen ohnmöglich beschreiben kann. Erstens war das ganze Theater so gestrozt voll, dass viele Leute wieder zurück haben müssen. Nach einer jeden Aria war allzeit ein erschröckliches Getös mit Klatschen und viva maestro schreyen. S. Durchlaucht die Churfürstin und die Verwitwete (welche mir vis à vis waren) sagten mir auch bravo. Wie die Opera aus war, so ist unter der Zeit, wo man still ist, bis das Ballet anfängt, nichts als geklatscht und bravo geschrieen worden, bald aufgehört, bald wieder angefangen, und so fort.«

Und wahrlich, diese Opera buffa enthält bereits die Keime, die wir im Figaro zu voller Blüthe entfaltet finden. Wie so viele von Mozart komponirte Textbücher an Schwächen leiden, so auch dieses. Der Dichter führt uns die Liebenden als Wahnsinnige vor, die Situation soll komisch sein, ist es aber nicht, denn der Anblick von Widerwärtigem macht einen unangenehmen Eindruck. Doch wir finden auch Scenen, die gut angelegt, eine komische Wirkung nicht verfehlen werden und diese mögen Mozart wohl besonders zur Komposition des Buches angeregt haben.

Vorlagen: Für den ersten Akt:

1. Eine Partitur-Abschrift im Besitze der königl. Hofbibliothek zu München.
2. Eine Partitur-Abschrift im Besitze der königl. Bibliothek zu Berlin.
3. Eine Partitur-Abschrift im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien.
4. Der bei Heckel in Mannheim erschienene Klavierauszug der Oper mit dem Titel: »Die Gärtnerin aus Liebe«, Oper in drei Aufzügen.

Für den zweiten und dritten Akt:

Die autographe Partitur im Besitze der königl. Bibliothek zu Berlin, der zweite Akt mit dem Originaltitel: La | Finta giardiniera | Atto II | del Sgr. Mozart, der dritte: La finta giardiniera | Atto III.

Ein Exemplar des Textbuches ist im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien mit dem Titel: La finta | Giardiniera | Dramma giocoso. | Da rappresentarsi | nei teatri | di Vienna | nel 1775 | Presso Giuseppe Kurzboeck.

Revisionsbemerkungen:

Die den Text betreffende Verschiedenartigkeit in der Partitur hat seinen Grund darin, dass die Oper, als italienische komponirt, später deutsch bearbeitet wurde. Die Recitative fielen bei dieser späteren Bearbeitung fort und wurden durch Dialog ersetzt. Der erste Akt konnte nur mit deutschem Texte versehen werden, da, bei fehlendem Autographe, die obenerwähnten Abschriften, die sich sämmtlich auf die deutsche Bearbeitung beziehn, als Vorlagen dienen mussten. Die Arien und Ensemblestücke des zweiten und dritten Aktes enthalten neben dem von Wolfgang Mozart geschriebenen italienischen Text einen zweiten deutschen von der Hand Leopold Mozart's; die Recitative dieser Akte, als in der deutschen Bearbeitung fortfallend, haben nur italienischen Text. Die Abweichung in den Notenwerthen, die durch die neue Textunterlage sich nothwendig machten, rühren ebenfalls von Leopold Mozart her. Dass die Einfügung des deutschen Textes im Einverständnisse Wolfgang's geschah, wird dadurch bewiesen, dass er zwei instrumentirte Recitative dem deutschen Text anpassend umkomponirte. Der Anhang I, II, Seite 275 bis 277 enthält diese neue Versionen. Die Recitative des ersten Aktes sind, da das Autograph verloren, nicht mehr vorhanden.

In der Münchener Abschrift so wie im Autographe (hier von einer dritten Hand geschrieben) finden sich zwischen den einzelnen Arien Stichworte, welche die Dialoge beschlossen haben. Diese lauten:

1. Zwischen Nr. 1 und 2.

»Dafür bewahre mich der Himmel! Ich sollte mir neuerdings Fesseln anlegen? Nein, nein! Nie soll mir so ein Gedanke kommen.«

2. Zwischen Nr. 2 und 3.

»Wohin, wohin, mein Herzchen! warte, höre mich. Ach wenn du wüsstest — ich weiss nicht, wo mir der Kopf steht. Alles geht bei mir drunter und drüber. Mein Herz schlägt mir, ich weiss nicht, ist's Freude, Furcht oder Hoffnung.«

3. Zwischen 3 und 4.

»Da haben wir's, wir armen Mädchen müssen die Schuld tragen, wir sind der Ursprung alles Übels. Armes Frauenzimmer, wie hart ist doch unser Schicksal, weder Schönheit noch Verstand kann uns glücklich machen.«

4. Zwischen Nr. 4 und 5.

»Ich will bitten, seufzen, weinen, dass es — aber — was wird's helfen. Heut zu Tage hat das Weibsvolk Herzen von Marmor.«

5. Zwischen Nr. 9 und 10.

»Dummkopf. Männer kann ich genug haben, ich darf nur die Hand ausstrecken. So laufen sie zu ganzen Haufen, nur um sie zu küssen.«

6. Zwischen Nr. 12 und 13.

»Was kannst du sagen? Violante! Ha Violante! Das ist also die Buhlerin, die du mir vorziehest? An dem Tage unserer festlichen Verbindung? Undankbarer, Meineidiger!«

7. Zwischen Nr. 13 und 14.

»Nu lustig! lass sehen! Mache die Miene! Gut. — Den Reverenz! nicht so steif, schön grade! Hurtig und flink.

Nardo: Der kleine Teufel macht aus mir was sie will.«

8. Zwischen Nr. 14 und 15.

Sandrina: Sprechen sie mit mir?

Belfiore: Mit dir! Du Wonne meines Lebens! Deine Verstellung betrügt mich nicht! Du bist Violante, meine zweite Seele.

9. Zwischen Nr. 15 und 16.

»Was für Recht haben sie denn mir Vorwürfe zu machen? Sie schelten mich! Sie drohen mir! und sie sollten doch mit einer Unglücklichen Mitleid haben, die keinen Beschützer sonst als sie auf dieser Welt hat.«

10. Zwischen Nr. 16 und 17.

»Ich will der Gerechtigkeit keinen Sprung erlauben. Und ist der Graf wirklich der Mordthat schuldig, so kann ich nicht zugeben, dass ein Verbrecher, ein Mörder der Gemahl meiner Nichte werde.«

11. Zwischen Nr. 17 und 18.

»Welch' ein unerbittliches Herz! Und doch giebt mir der Zufall wieder einige Hoffnung! Hintergehe mich nicht. Von dir allein hängt itzt meine Ruhe und meine Glückseligkeit ab.«

12. Zwischen Nr. 18 und 19.

Belfiore: Mir steht der Angstschweiss am ganzen Leibe! Ich verliere den Verstand.

Sandrina: Gehn sie nur zu ihrer angebeteten Arminda! Und schenken sie ihr ihre Hand und ihr Herz.

13. Zwischen Nr. 19 und 20.

»Ein Mädchen muss zurückhaltend und schlau sein und wenn sie auch Cupido getroffen hat, so muss sie es doch nicht gestehn.«

14. Zwischen Nr. 23 und 24.

»Ich muss sehen, das ich mit guter Art loskomme. Herr Mercurius, Madam Erminia! Sehn sie da, sehn sie dort! Sehn sie, welche seltsame Dinge! Dahin! Dorthin! Ein wahrhaftes Wunderwerk.«

15. Zwischen Nr. 24 und 25.

Ramiro: Sie müssen ihre Nichte zwingen.

Arminda: Hören sie nicht?

Ramiro: Lassen sie doch mit sich reden.

Arminda: Hurtig.

Ramiro: Eine Antwort!

Amtmann: Das kann ich nicht aushalten.

16. Zwischen Nr. 25 und 26.

»Nun wohl, Grausame! Ich will mich bemühen deinen Willen zu thun, ich will dich vergessen. Deine Undankbarkeit verdient meine Verachtung. Unwillen, Verdruss und Wuth bestürmen mein Herz.«

17. Zwischen Nr. 27 und 28.

»Sandrina wird sie stets schätzen und verehren und auch als Gräfin Onesti ihrer Wohlthaten und ihres guten Herzens stets eingedenk sein, so wie sie sie bittet die aus Liebe verstellte Gärtnerin nicht zu vergessen.«

Nachdem das Textbuch durchkomponirt war, wurden bedeutende Kürzungen vorgenommen. Es betrifft dieses namentlich die Secco-Recitative. Die Stellen, die ausfallen sollten, wurden mit Papierstreifen, die sich zum Theil losgelöst haben, überklebt. Besondere Zeichen sind zur Orientirung angebracht. In dieser abgekürzten Gestalt fanden die Recitative Aufnahme; sie vollständig zu bringen lag in der Unmöglichkeit, es hätten die deckenden Verklebungen entfernt werden müssen. Wie auch bei Recitativen anderer Opern Versehn beim Übergang auf neue Systeme oder beim Blattumschlag angetroffen werden, so hier bei den Sprüngen. Es mussten aus sechs Vierteln bestehende Takte notirt werden. Es betrifft dieses folgende, durch eine punktirte Taktlinie gekennzeichnete Takte:

Seite 127, System 5, Takt 4.
Seite 127, System 8, Takt 2.
Seite 226, System 2, Takt 2.
Seite 235, System 1, Takt 1.

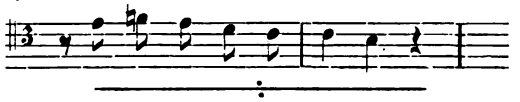
Gemeinsam ist den oben angeführten Abschriften, dass eine unberufene Hand vermeintliche Verbesserungen hat anbringen wollen, die der Mozart'schen Schreibweise widersprechen. Es betrifft die Punktirung und Balkenunterlage geändert in . Die Münchener Abschrift, der, wie weiter unten ausgeführt werden wird, eine Sonderstellung den übrigen Abschriften gegenüber eingeräumt werden muss, gab den Fingerzeig hierfür, denn hier fand sich erstere Lesart als Urschrift mit Röthel als zweite korrigirt.

Es betrifft folgende Stellen:
Seite 13, System 1, Takt 7 im Tenor, Takt 8 in den beiden Violinen.
Seite 13, System 2, Takt 3 im Tenor.
Seite 16, System 1, Takt 4 und 5 in den beiden Violinen, Viola und Sopran.
Seite 21, System 3, Takt 5 in der I. Violine und Sopran.
Seite 77, System 3, Takt 1 bis 4 in der I. Violine.

Dass die Münchener Abschrift dem verlorenen Autographe nahegestanden haben muss, möglicherweise dieser selbst als Vorlage gedient hat, stützt sich auf folgende Beobachtungen:

1. Die Abschrift enthält deutsche Stichworte. Woher stammen diese, doch wahrscheinlicherweise aus dem verlorenen Autographe des ersten Aktes.

2. Seite 104, System 1, Takt 3 und 4 lauten nach der Münchener Abschrift:



Die vorhergehenden Worte, die dem Zeichen gemäss wiederholt werden sollen: »Welch' seltnes Abenteuer, welche Scene« passen nur, wenn man die beiden letzten Worte fortlässt, dagegen fügt sich der italienische Text: »Fra questa e quella sono (imbrogliato) natürlich ein, ebenso wie die vorhergehenden und nachfolgenden Textesworte. Wo kommen die Noten des zweiten, dritten und vierten Achtels her? Doch wohl aus einer Vorlage, die mit italienischem Text versehn war. Der deutsche Text mag nachgetragen gewesen sein, der Kopist vermochte ihn nicht unterzulegen und half sich dadurch, dass er einen Wiederholungsstrich zog.

Für das nachkomponirte Recitativ Seite 276 und 277 sei bemerkt, dass die oberhalb des Gesangsystemes stehenden Textesworte von der Hand Leopold Mozart's sind, ebenso rühren die mit kleinen Köpfen gestochenen Noten von ihm her. Ebenfalls aus derselben Feder stammt das Seite 126, System 6, Takt 1 im ersten Viertel oberhalb des Gesangsystemes klein gestochene ♭.

In folgenden Fällen weist das Autograph Schreibfehler auf:

Seite 151, System 3, Takt 2. Der Takt hat zehn Achtel; die Werthzeichen des jetzigen zweiten Viertels, als Achtel notirt, wurden zu Sechszehntel gekürzt.

Seite 154, System 2, Takt 6 Fagott I in den drei letzten Achteln $a\ \overline{c}\ a$; in der ganzen Periode in der tieferen Oktave der I. Violine gehend, ist nicht anzunehmen, dass eine Abweichung für diese drei Achtel in Absicht lag, die Fagottstimme wurde in $\overline{c}\ a\ \overline{c}$ geändert.

Seite 185, System 3, Takt 8 und 9 und die beiden ersten Takte der folgenden Seite, ferner Seite 187, System 3, Takt 6 bis 9 im Fagott Dreiachtel statt Sechsachtelnoten.

Seite 211, System 3, Takt 1 viertes Viertel in der II. Violine. Die Noten $\overline{g}\ \overline{a}$ sind Zusatz, siehe Takt 1, System 2 derselben Seite.

Seite 217, Takt 2. Die zweite Hornstimme ist Zusatz.

Seite 258, System 3, Takt 4. Die drei letzten Achtel in der Viola fehlen, sie wurden nach dem Paralleltakte Seite 259, System 2, Takt 6 ergänzt.

Nr. 10. Il Re Pastore.

Köch. Verz. Nr. 208.

Nachdem Alessandro*), König von Makedonien, Sidon, dessen Tyrann Strato sich das Leben genommen, erobert hat, beschliesst er den Sohn des letzten rechtmässigen Königs, Abdalonymus, auf den Thron seiner Väter zu erheben. Dieser, von treuen Dienern gerettet, ist unter dem Namen Aminta als Schäfer aufgewachsen und liebt eine vornehme Phönicierin mit Namen Elisa. Diese erwiedert seine Neigung und verkündet ihm, dass ihre Mutter ihre gegenseitige Liebe unterstütze und versuchen werde, den widerstrebenden Vater zu gewinnen. Nachdem Elisa den Geliebten verlassen, erscheint Alessandro in Begleitung von Agenore, einem vornehmen Sidonier, in der Absicht Aminta zu erforschen, ob er königlichen Sinn sich bewahrt habe. Aminta besteht die Prüfung und Alessandro ist hierdurch hochbeglückt. Tamiri, die Tochter des Strato, tritt als Hirtin verkleidet auf und findet ihren Geliebten Agenore. Sie wähnt sich in ihrem Unglücke von ihm verlassen, doch er versichert ihr seine unveränderte Liebe und tröstet sie mit der Schilderung von Alessandro's Grossmuth. Elisa bringt nun dem Aminta die Einwilligung ihres Vaters, Agenore verkündet ihm seine wahre Herkunft, überreicht ihm die Königskrone und entbietet ihn zu Alessandro.

Elisa begiebt sich ins Lager und beklagt sich gegen Agenore, dass sie den Anblick des Geliebten, seitdem er König, entbehren müsse. Agenore sucht sie dadurch zu beruhigen, dass er ihr vorhält, dass Aminta jetzt mit wichtigeren Dingen beschäftigt sei; letzteren, der Elisa aufsuchen will, hält er zurück, indem er ihn über seine Pflichten als Herrscher unterrichtet. Alessandro, der von Agenore erfahren hat, dass Tamiri in der Nähe sei, beschliesst grossmüthig, diese mit Aminta zu vermählen. Der erschreckte aber edel denkende Agenore ist bereit, um dem Glücke seiner Geliebten nichts in den Weg zu legen, derselben zu entsagen, er versucht sogar Aminta zu überreden, ebenfalls auf Elisa zu verzichten, was dieser aber entrüstet abweist. Elisa und Tamiri finden ihre Geliebten, die sich nicht deutlich aussprechen wollen, in einer gewissen Verwirrung, wodurch bei ihnen Misstrauen und Eifersucht entsteht. Aminta's Entschluss, seiner Pflicht treu bleiben zu wollen, steht fest. Agenore theilt der verzweifelnden Elisa mit, dass der Geliebte ihr entrissen werden solle, sie aber aus Liebe für denselben sich dem Geschicke fügen müsse, während Tamiri ihm selbst die bittersten Vorwürfe macht, dass er ihr entsagen könne. Alessandro ist im Begriffe die Vermählung vollziehn zu wollen, da erscheint Tamiri vor ihm, erklärt ihm ihre Liebe zu Agenore, den sie nie verlassen werde, hierauf Elisa, die ihre Anrechte auf Aminta geltend macht, endlich Aminta selbst, der Alessandro die Krone zurückgiebt, weil er um ihrerwillen auf seine Geliebte nicht zu verzichten vermöge. Gerührt von so viel Edelmuth vereinigt Alessandro die beiden treuen Liebespaare, hebt Aminta auf den Thron von Sidon und verspricht für Agenore ein neues Königreich erobern zu wollen.

Die Veranlassung zur Komposition dieses Festspieles gab ein Besuch des Erzherzogs Maximilian Franz, jüngsten Sohnes der Kaiserin Maria Theresia, späteren Erzbischofes von Köln, beim Erzbischof Hieronymus in Salzburg.

Vorlagen:

1. Die autographe Partitur im Besitze der königl. Bibliothek zu Berlin mit der handschriftlichen Überschrift: Del Sgre Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart a Salisburgo 1775.
2. Die von Otto Jahn redigirte Partitur. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

*) Opere di Pietro Metastasio. Padova. Tomo VIII.

Revisionsbemerkungen:

Der erste Band des Autographs enthält zwei von fremder Hand geschriebene Blätter mit der Überschrift Violone, die Bässe des Recitativs »Compagne amene« Seite 22, System 3 bis zum Schlusse der Seite 24 enthaltend; ohne Werth, da das Autograph in grösster Vollständigkeit vorliegt.

Das Textbuch hat mancherlei Veränderungen erfahren. Der Dialog ist bedeutend gekürzt, einzelne Zusätze sind gemacht, auch mehrere Arien umgedichtet worden. Das Recitativ »Compagne amene«, im Buche nicht enthalten, scheint später eingelegt worden zu sein, da sowohl nach dem vorhergehenden Recitativ, mit den Worten »ma il Cielo fin or mi vuol pastore« Seite 22, System 2 schliessend, als auch am Ende des instrumentirten Recitativs nach den Worten »nella vita s'annidan del pastore« Seite 24, System 4 vermerkt ist, dass die Arie »Aer tranquillo« Seite 25 zu folgen habe. Diese letztere ist eine Umdichtung von »So che pastor son io«.

Seite 59, System 4 ist nach den Worten des Aminta »Che! m' affretti a lasciarti?« ein textlicher Zusatz bis zu den Worten der Elisa »Ah se vedessi« Seite 61, System 2, Takt 5.

Die fehlenden Tempobezeichnungen zu Nr. 7, 8, 9, 12 und 13 sind der Jahnschen Partitur entnommen worden.

Seite 21, System 7, Takt 3; die im ersten Viertel stehende Pause ist Zusatz.

In den gleichen Takten Seite 26, Takt 2 und Seite 33, System 2, Takt 5 ist das erste Viertel der Violinen verschiedenartig notirt, einmal *b f b*, dann *b d b*; der vorhergehende Septimen-Accord wird in der zweiten Lesart regelmässig aufgelöst.

Seite 42, System 2, Takt 4 drittes Viertel in der I. Violine die Sechszehntel *d e fis g*; die Oktavenparallelen mit der II. Violine deuten darauf hin, dass hier ein Schreibfehler vorliegt, die drei letzten Noten wurden eine Terz tiefer geschrieben.

Seite 49, System 3, Takt 5 in der I. Violine Trillerzeichen auf dem zweiten und dritten Achtel, den beiden vorhergehenden gleichartigen Takten gemäss liegt ein Triller auf dem zweiten Achtel nicht in Absicht, das Zeichen wurde deshalb fortgelassen.

Die beiden gleichen Takte 4 und 7 Seite 88, System 2 weichen in der Viola von einander ab, ersterer ist notirt wie der Stich, letzterer hat im ersten Viertel *c* als Viertelnote in den übrigen drei Vierteln Pausen; zur Erlangung eines nothwendig scheinenden Bratschenbasses wurde erstere Lesart auch das zweite Mal angewendet.

Seite 99, Takt 7 im zweiten Viertel der Bässe die Viertelnote *A*, ein Schreibfehler; wurde nach dem gleichen Takte Seite 88, Takt 1 fortgelassen.

Seite 123, Takt 2 und 5. Der Tenor hat Achtel-, die Violine Sechszehntel-Vorschläge, letztere wurden gleichfalls als Achtel-Vorschläge notirt.

Seite 139, System 2, Takt 2 in der II. Violine die Zweiviertelnote *a* ist Zusatz, siehe Seite 135, System 2, Takt 5.

Nr. 11. Zaide.

Köch. Verz. Nr. 344.

Der Sultan Soliman*) liebt Zaide, kann aber ihre Gegenliebe nicht gewinnen. In seine Gefangenschaft ist Gomatz, ein Christ, gerathen, der mit den übrigen Sklaven die schwersten Dienste zu leisten gezwungen wird. Fast erliegt er der Arbeit, die Kräfte schwinden, ermattet fällt er in Schlummer. Zaide findet ihn, fasst Neigung für ihn und lässt ihm ihr Bildnis zurück. Gomatz erwacht, entbrennt beim Anblicke des Bildes in Liebe zu Zaide. Allazim, dem liebenden Paare Freund, verschafft ihnen türkische Kleider und alle drei fliehen. Als Soliman dies erfährt, bricht er in die grösste Wuth aus, Zaram, Oberster der Leibwache beruhigt ihn damit, dass alle Massregeln für Einholung der Flüchtigen getroffen wären. Und in der That werden sie auch bald darauf eingebracht. Der Sultan beschliesst sie zu tödten. — — — —

Dass Mozart das Textbuch nicht ganz zusagte, geht aus dem Briefe**) Wien 18. April 1781 hervor, wenn er schreibt: »Wegen dem Schachtner seiner Operette ist es nichts; denn — aus der nemlichen Ursache, die ich so oft gesagt habe. — Der junge Stephanie wird mir ein neues Stück***) und wie er sagt, gutes Stück geben und wenn ich nicht mehr hier bin, schicken.«

A. André, früher im Besitze des Autographs gab die Operette unter dem Namen Zaide heraus, Ouverture und Schlusssatz in eigner Komposition beifügend. Er weist in der Vorrede zu der Partitur darauf hin, dass man Zaide als Vorläufer der Entführung aus dem Serail betrachten könne, sowohl wegen der auffallenden Ähnlichkeit im Sujet, als in ihrer musikalischen Einrichtung; der erste Akt schliesse in beiden mit einem Terzett, der zweite mit einem Quartett. André geräth hier mit sich selbst in Widerspruch, wenn er das Quartett als Schluss des zweiten Aktes bezeichnet, während er kurz vorher äussert, dass zur völligen Beendigung der Oper nur eine Art Vaudeville, ein kurzer Schlusssatz erforderlich wäre. Es ist wohl anzunehmen, dass, wie bei der Entführung, das Buch der Zaide aus drei Akten bestanden hat, wovon der dritte gar nicht komponirt worden ist. In dem vorliegenden Libretto fehlt es an einer glücklichen Lösung; der vereinzelte Schlusssatz vermag dieselbe nicht in genügender Weise zu leisten. Ist es fernerhin nicht auffallend, dass Osmin, der oben nicht erwähnt wurde, weil er bei der Handlung, so weit sie sich übersehn lässt, nicht betheiligt ist, nur mit e i n e r Arie bedacht ist? Mozart pflegt selbst seine Sekondarier nicht so dürftig abzuspeisen, zwei Arien giebt er ihnen gewiss. Die zweite Arie des Osmin mag im dritten Akte gelegen haben.

Wie Mozart über das Melodrama dachte, spricht er in den Briefen Mannheim 12. Nov. und Kaisersheim 18. Dec. 1778 aus. In dieser Operette macht er mit Einführung desselben die ersten praktischen Versuche, ist aber später nie wieder darauf zurückgekommen. Die Eingänge der beiden Akte bilden ein Mono- und ein Duodrama.

Vorlage: Die autographe Partitur im Besitze der königl. Bibliothek zu Berlin.

Die Originalpartitur ist mit äusserster Sauberkeit und Genauigkeit — noch bei weitem schöner als die fast gleichzeitige Thamos-Musik — geschrieben, so dass man sie fast für eine Reinschrift halten könnte.

---

*) Das von Schachtner gedichtete Textbuch ist verloren, eine Anfrage nach demselben im zweiten Jahrgang der Leipz. Mus. Zeit. Intell. Bl. Nr. 6 blieb erfolglos. Der Gang der Handlung kann daher nur annähernd, der Schluss gar nicht angegeben werden.

**) Mozart's Briefe Seite 258.

***) Die Entführung aus dem Serail.

Die vor mehr als 40 Jahren bei Joh. André in Offenbach erschienene Partitur dieser Oper, das Nähere darüber bei Jahn (I. Ausgabe II. 402, II. Ausgabe I. 553) ist im Ganzen sehr korrekt und wurde bei der jetzigen Ausgabe als Stichvorlage benutzt.

Die Bezeichnung col Basso bei der Viola kommt in der Zaide nur noch selten und für ganz kurze Stellen vor und ist dann immer als Oktave zu verstehen; in der Regel ist die Viola selbständig geführt.

Nr. 2. Melodram.

Seite 2, System 3, Takt 5 steht das *pp* im Fagott um zwei Viertel früher und fehlt in der Bratsche. Die Bezeichnung wurde den Violinen und Bässen entsprechend regulirt.

Seite 5, System 2, Takt 7 und Seite 5, System 3, Takt 8 hatte Mozart die Bindungen ursprünglich nur bis zum vorausgehenden sechsten Achtel gehen lassen und das erste Achtel mit ' versehen. Bei der zweiten Stelle zog er nachträglich die Bindungen auf das erste Achtel hinüber, und es wurden daher die Punkte, welche später ohnehin fehlen, weggelassen und die erste Stelle nach der zweiten geändert. Die zweite Stelle (Seite 5, System 3, Takt 7) war anfänglich nicht Allegro, sondern Andante bezeichnet.

Seite 6, System 1, Takt 2. Die Achtelpause in der Viola, die bei der früheren und späteren Parallelstelle fehlt, ist handschriftlich.

Nr. 3. Arie.

Seite 9, System 3, Takt 4 ist das *p* in Oboen und Fagotten zugesetzt.

Seite 10, System 1, Takt 3 heisst das erste Achtel des Fagotts im Autograph $\bar{e}$, was im Hinblick auf die II. Violine offenbar ein Schreibfehler ist.

Nr. 4. Arie.

Das *f* zu Anfang ist entsprechend Takt 4, wo es handschriftlich ist, zugesetzt worden.

Seite 14, System 2, Takt 1 und 4 steht im Autograph das *p* in der Viola schon beim ersten Viertel; es wurde den Oboen entsprechend zum zweiten gesetzt.

Nr. 6. Arie.

Seite 23, System 2, Takt 6 und 9 sind in der Singstimme Achtel-, in der I. Violine gleichzeitig Sechszehntelvorhalte angezeigt.

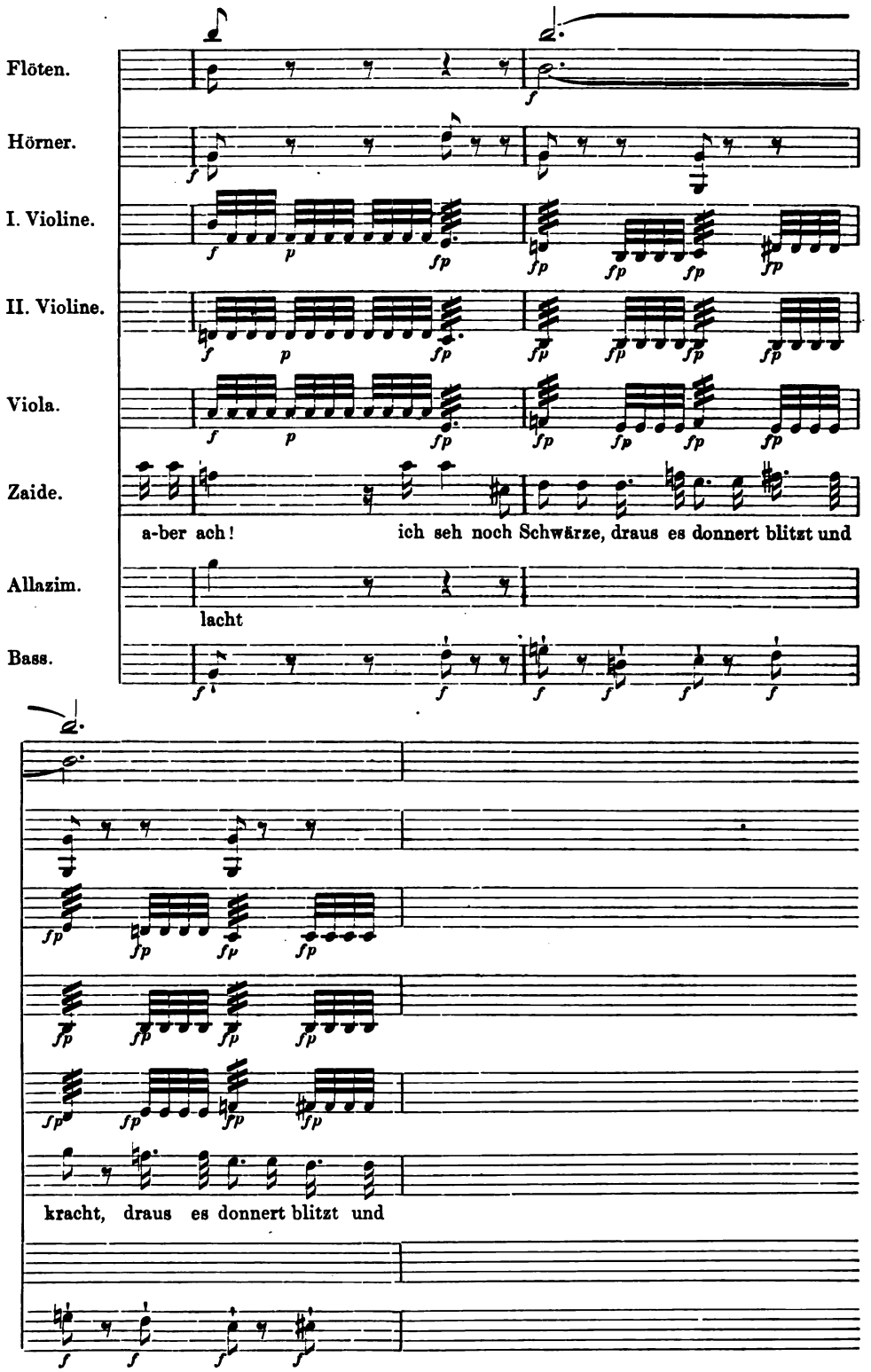
Seite 25, System 2, Takt 1. Das *p* in den Bässen ist zugesetzt. In II. Violine und Viola ist es von Mozart vorgeschrieben.

Nr. 7. Arie.

Seite 30, System 1, Takt 1 und Seite 33, System 2, Takt 4 ist aus dem Autograph nicht deutlich zu ersehen, ob die Bindung in den Fagotten mit der ersten oder zweiten Note beginnen soll.

Nr. 8. Terzett.

Seite 39, System 1, Takt 3 begann früher eine aus drei Takten bestehende Stelle mit kürzerem Text, die wir nachstehend mittheilen.


Flöten.
Hörner.
I. Violine.
II. Violine.
Viola.
Zaide.
a-ber ach! ich seh noch Schwärze, draus es donnert blitzt und
Allazim.
lacht
Bass.
kracht, draus es donnert blitzt und

Diese drei Takte sind durchstrichen und es geht statt derselben auf die jetzige Art weiter.

Vermuthlich sollte sich an diese drei Takte sofort Seite 40, System 1, Takt 2 anschliessen.

Nr. 9. Melodram und Arie*).

Die Überschrift Arie auf Seite 56 rührt nicht von Mozart her.

Seite 57, System 1 ist in den Hörnern das *cresc.* und *f* zugesetzt.

Seite 64, System 1, Takt 7 ist schwer zu entscheiden, ob es in den Hörnern *fp* oder *ff* heissen soll. André hat *fp* gelesen und so wurde es gestochen. Nach abermaliger Untersuchung möchten wir uns fast für *ff* entscheiden, durch welches dann wohl das Brüllen des Löwen gemalt werden soll. Auch Seite 59 steht an gleicher Stelle im Autograph ein ausgeschriebenes *sforz.* Bei der zweiten Stelle kürzt Mozart ab: *fortiss.* Der Punkt auf dem *i* ist undeutlich und die beiden *ss* sehen einem *p* täuschend ähnlich.

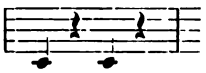
Es wird gebeten, nachstehende Druckfehler zu verbessern:

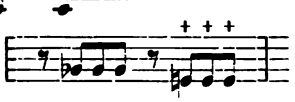
Seite 12, System 2, Takt 3. Die Schlussnote des Soprans heisst *g* , der Fehler war aus der André'schen Ausgabe in die unsrige hinüber geschlüpft.

Seise 37, System 1 darf der Kontrabass erst mit dem sechsten Takt eintreten.

Seite 49, System 1 soll im fünften Takt im Sopran und Tenor *tr* stehen.

Seite 76, System 2, Takt 7 in den Bässen viertes Achtel *b*.

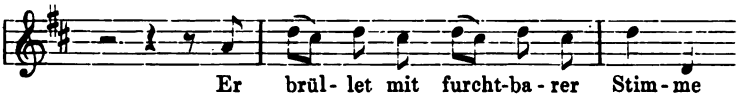
Seite 95, System 1, Takt 8, die Hörner: 

Seite 105, System 3, Takt 7, die II. Violine: 

---

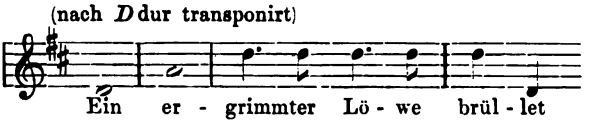
* Das in dieser Arie musikalisch-illustrirte Bild des Löwen fanden wir bereits in der »Schuldigkeit des ersten Gebotes«. Der Vergleich folgender Takte wird interessant sein:

Zaide Seite 64, Takt 7 etc.



Schuldigkeit Seite 11, System 3, Takt 2 etc.

(nach *D* dur transponirt)



Nr. 12. Chöre und Zwischenakte zu dem heroischen Drama: Thamos, König in Ägypten.

Köch. Verz. Nr. 345.

Die Dichtung des Dramas ist vom Freih. Tob. Phil. von Gebler*).

Der König Menes ist vom Rebellen Ramesses vom Throne gestürzt worden. Das Volk hält ihn für todt, er lebt aber unter dem Namen Sethos als Oberpriester des Sonnentempels. Von seiner Existenz wissen nur sein Freund Hammon und der Feldherr Phanes. Die Tochter des Menes, Tharsis, ist bei dem Aufruhr dem Vater entrissen worden, er glaubt, dass sie verbrannt sei, sie ist aber von Ramesses aufgefangen und der Vorsteherin des Sonnentempels, Mirza, unter dem Namen Sais zur Erziehung übergeben worden. Nach dem Tode des Ramesses hat sein Sohn Thamos (eigentlich Thetmos, der bequemeren Aussprache wegen in Thamos verwandelt) den Thron als König bestiegen. Die Handlung beginnt an dem Tage, an welchem er mit dem heiligen Diadem geschmückt werden soll und zu gleicher Zeit dem Volke zu verkünden hat, welche edle Jungfrau er zur Königin zu erheben gedenkt.

Erster Aufzug**).

Der Schauplatz stellt das Innere des Sonnentempels zu Heliopolis vor. Im Grunde sieht man das goldne Bildnis der Sonne. Dahinter angebrachte Lampen erleuchten es. Auf dem vor dem Sonnenbildnisse stehenden Altar brennt ein Opferfeuer, in welches der Oberpriester Sethos, von zwei andern Priestern umgeben, Weihrauch streut. Zur rechten Seite des Altars steht der Chor der Sonnenjungfrauen und diesem gegenüber der Chor der Priester. Alle sind weiss gekleidet. Auf dem Schleier der Sonnenjungfrauen ist die Abbildung der Sonne eingestickt zu sehn. Bei Aufziehung des Vorhanges wird von beiden Chören eine Hymne zur Ehre der Gottheit wechselweise gesungen. (Siehe Partitur Seite 1 bis 33.) Nach Beendigung der Hymne knieen Alle, Jeder auf seinem Platz, vor dem Sonnenbilde nieder und verrichten in feierlicher Stille, die ohngefähr eine Minute dauert, ihre Anbetung. Der Oberpriester Sethos steht zuerst auf, und nach ihm die Andern. Er kehrt sich um und redet die Versammlung an. Er betont die Wichtigkeit des Tages für das Schicksal Ägyptens und da er dem Thamos, der die Götter ehrt und die Menschen liebt, gewogen ist, bezeichnet er ihn als den künftigen Herrscher des Reiches. Da vermeldet ihm Hammon, dass der Empörungsgeist im Volke sich rege, dass man Zettel an den Thüren des Tempels angeheftet gefunden habe, mit den Worten beschrieben, dass Tharsis, die Tochter des Menes, lebe, daher Thamos das Diadem nicht gebühre. Sethos beauftragt den Feldherrn Phanes auszukundschaften, wer dieses falsche Gerücht, welches Zwietracht und Kampf erzeugen könne, ausgestreut hat. Phanes vermuthet, dass es Pheron sei, ein Fürst des königlichen Hauses, anscheinend Freund des Thamos, der ehrgeizig selbst nach der Krone strebe. Thamos wird vor dem falschen Freunde gewarnt, doch bei seinem offenen Charakter fragt er ihn selbst, und da dieser seine Unschuld betheuert, schenkt er ihm Glauben und überträgt ihm den Oberbefehl über das Kriegsvolk, um für Erhaltung der Ruhe Sorge zu tragen. Pheron überbringt diese frohe Kunde der Mirza, die ihm mittheilt, dass sie noch vor Beginn der Feier mit Sais als der Tochter des Menes hervortreten werde, und Thamos dann gestürzt sei. Auf Sais

*) Es liegt uns ein Exemplar des Buches aus der Waltherischen Hofbuchhandlung Prag und Dresden 1773 vor, auf dessen Deckel von der Hand Leopold Mozart's verzeichnet steht: Thamos, König in Egypten. Möglicherweise das Textbuch, welches Wolfgang bei der Komposition vorlag.

**) Wir geben den Inhalt der Dichtung, der von Mozart eingefügten Text-Überschriften wegen, nach den einzelnen Aufzügen getheilt.

habe sie bereits eingewirkt und diese würde keinen Andern als ihn, Pheron, den Sohn ihrer Schwester, zum Gatten wählen und ihn hierdurch zum König erheben.

(Es folgt Partitur Seite 34 bis 42.)

Zweiter Aufzug.

Sais, zu Thamos in Liebe entbrannt, fürchtet, dass dieser nicht für sie, sondern für die Gefährtin und Freundin Myris Neigung empfinde, sie wird aber von dieser mit der Versicherung getröstet, dass Thamos sie und keine Andere gewählt habe, die mit ihm geführten Gespräche beträfen nur ihre Person. Mirza kommt hinzu, entsendet Sais, um Myris allein sprechen zu können; sie will diese über das Verhältnis des Thamos zu Sais ausforschen. Myris gesteht, dass Sais den Thamos nicht nur liebe sondern auch wiedergeliebt werde. Mirza, durch diese Nachricht erschreckt und in ihren Plänen gestört, versucht Myris einzureden, dass Thamos sie gewählt habe, sie gebietet ihr, der Sais zu hinterbringen, der König liebe eine Andere, dadurch hofft sie das liebende Paar zu trennen. Schweren Herzens übernimmt Myris diesen Auftrag, doch erfüllt sie ihn. Sais entsagt freiwillig der Freundin zu Liebe dem Geliebten und spricht den Vorsatz aus, sich dem Dienste der Sonne zu weihen. Es nahet sich Thamos vertrauungsvoll der Mirza, sie befragend, ob er bei Sais auf Gegenliebe rechnen könne. Sie erdreistet sich, ihn zu belügen, indem sie ihm erwiedert, dass nach ihren Beobachtungen Sais Neigung für Pheron gefasst habe. In seinem Edelmuthe beschliesst Thamos, sollte sich dieses bewahrheiten, auf Sais verzichten und den Freund mit ihr verbinden zu wollen. Nachdem Mirza sich entfernt hat, warnt Phanes den König in dringenden Worten vor Pheron; man habe den Verdacht, dass Pheron der Führer der Aufrührer sei, er räth dazu, ihn gefangen nehmen zu lassen. Doch Thamos will hiervon nichts wissen, er will ihn selbst befragen und falls er schuldig ist, ihn retten. Er wagt des Freundes wegen Alles.

(Es folgt Partitur Seite 43 bis 48.)

Dritter Aufzug.

Thamos stellt Pheron zur Rede. Der Verräther heuchelt Treue; der König traut seinen Worten und verspricht ihm sogar, wenn Sais ihn liebe, solle sie die Seinige werden. Für Pheron handelt es sich nun darum, jetzt Sethos für seine Pläne zu gewinnen. Er überrascht ihn mit der Nachricht, dass Tharsis, die Tochter des Menes, lebe, und er sie als die rechtmässige Königin auf den Thron erheben werde. Sethos, hocherfreut seine todtgeglaubte Tochter lebend zu wissen, verspricht dem Pheron seine Unterstützung. Mirza bringt ein zusammengerolltes Pergament und ein Halskleinod. (Ramasses hatte diese Sachen ihr damals mit dem Kinde überschickt, um in späteren Jahren als Beweismittel dienen zu können.) Sethos erkennt die Echtheit der Kleinodien an und ist bereit diese vor dem Volke zu bestätigen. So glaubt sich Pheron dem Ziele nahe, da Sethos auch für ihn einzutreten bereit ist, falls Tharsis ihn zum Gemahle wählen würde. Nur noch diese ist zu gewinnen. In lügnerischer Rede naht sich ihr Mirza, ihr verkündend, das Thamos Myris erkoren, für sie den Pheron bestimmt habe. Sie offenbart ihr das Geheimnis ihrer Geburt und dringt zugleich in sie, sich in Betreff Pheron's zu entscheiden. In ausweichenden Worten weigert sich Tharsis, eine bestimmte Zusage zu ertheilen.

(Es folgt Partitur Seite 49 bis 52.)

Vierter Aufzug.

Sais tritt aus dem Hause der Sonnenjungfrauen in den Sonnentempel. Um Thamos nicht vom Throne zu verdrängen, führt sie den längst gefassten Vorsatz aus: sie legt das feierliche Gelübde ab und weihet sich zur Priesterin der Sonne. In demselben Augenblicke tritt Thamos in den Tempel. Er ist Zeuge des Vorganges, der ihm die Geliebte für immer entreisst. Es kommt zur gegenseitigen Aussprache, doch zu spät, die doppelzüngige Mirza hat obgesiegt. Sethos kommt hinzu und theilt dem Thamos mit, dass Sais die todtgeglaubte Tochter des Menes sei. Thamos ist

der erste, der der jungen Königin seine Huldigungen darbringt. Inzwischen treffen Botschaften ein, dass Pheron seine hochverrätherischen Pläne mit Waffengewalt durchsetzen wolle, dass für Sethos, wenn er sich ihm widersetze, Gift bestimmt sei. Doch auch die Gegenpartei ist thätig. Es ist verbreitet worden, dass Menes noch am Leben sei. Diese Nachricht macht Pheron bestürzt, denn bewahrheitet sie sich, so ist sein Spiel ein verlorenes, da Menes beim Volke in hohem Ansehn steht. Die Entscheidung naht.

(Es folgt Partitur Seite 53 bis 62.)

Fünfter Aufzug.

Der Schauplatz stellt das Innere des Sonnentempels vor, der nunmehr prächtig erleuchtet ist. Zu beiden Seiten stehn die Chöre der Priester und der Jungfrauen, hinter ihnen Kriegsleute. Mirza ist an der Spitze der Sonnenjungfrauen, neben ihr Sais, hernach Myris. Gegenüber an der Spitze der Priester, Sethos, bei ihm Hammon. Thamos, Pheron, Phanes und die andern Fürsten und Grossen des Reichs stehn neben dem Altar. Im Grunde des Theaters erblickt man Kriegsleute und andere Ägypter. Eine Hymne, wechselweise von beiden Chören gesungen, eröffnet den Aufzug. (Siehe Partitur Seite 63 bis 104.) Nach*) abgesungener Hymne dauert eine sanfte, wenig lautmachende Musik fort. Unter dieser tritt Sethos, von Hammon begleitet, hervor zu dem Altar. Nach Anbetung des Sonnenbildes zündet Sethos das Opferfeuer an, und wirft zu drei Malen Weihrauch hinein. Die Musik schweigt und Sethos redet. Er lässt die Aufforderung ergehn, dass, wer gegen die Rechte des jungen Königs Einwendungen zu machen habe, diese jetzt vorbringen möge. Da tritt Mirza, Sais bei der Hand ergreifend, auf und beansprucht für sie, als der Tochter des Menes, die Krone, die Beweismittel aus ihrem Busen hervorziehend. Sethos bestätigt die Echtheit dieser, worauf alle Anwesenden der nunmehrigen Tharsis als Königin ihre Ehrerbietung bezeigen. Mirza fordert sie auf, dass sie den Namen ihres künftigen Gemahls zu nennen habe; aus dem Volke ertönen die Namen Pheron und Thamos. In diesen letzten Namen stimmen alle Priester, auch die Fürsten und meisten Grossen ein. Beide Parteien wiederholen ihren Zuruf. Jener, der Anhänger des Pheron's, besonders der gewonnenen Kriegsleute, wird immer wilder. Pheron und Mirza geben ihre Wuth zu erkennen. Das Kriegsvolk zieht die Schwerter, doch bleibt Jeder an seinem Orte. Die Sonnenjungfrauen und die übrigen Jungfrauen, bis auf Mirza, Tharsis und Myris, ingleichen der grösste Theil der Priester bis auf Sethos und Hammon, flüchten sich hinter die sie umringenden Kriegsleute. Tharsis giebt einige Mal mit der Hand ein Zeichen, dass sie reden will. Sie verkündet dem Volk, dass sie weder Thamos, als den Würdigsten, wähle, noch Pheron, den sie verabscheue. Sie sei nicht mehr frei, sondern habe sich Ägyptens Gottheit durch ein Gelübde geweiht. Wuthentbrannt lässt Pheron seine Freunde zu den Waffen greifen. Er zieht sein Schwert. Die Umstehenden fallen ihm in den Arm. Pheron's Anhänger scharen sich um ihn und Mirza. Es droht ein blutiges Gefecht. Sethos stellt sich in die Mitte und reisst seinen Priesterrock auf. Man sieht darunter ein goldenes Gewand, die ehemalige Kriegskleidung des Menes. Die ganze Versammlung erstaunt. Der schon bejahrte Theil der Anwesenden erkennt die Kleidung und fängt an die Wahrheit zu vermuthen. Sethos, oder nunmehr Menes, bringt durch sein Winken eine allgemeine Stille zu Wege. Er zeige sich dem Volke noch einmal, spricht er, damit nicht Bürgerblut vergossen werde. Tharsis fällt ihm zu Füssen, Fürsten, Priester, Kriegsleute, Mirza und Pheron allein ausgenommen, huldigen dem von Ägypten fast angebeteten Menes, während Pheron und Mirza die äusserste Verzweiflung zeigen. Letztere entreisst einem Krieger das Schwert, sie wird festgehalten, doch windet sie sich den rechten Arm los und ersticht sich. Pheron wird entwaffnet, und da er die Götter lästert, aus dem Tempel geführt. Menes, der entschlossen ist im Dienste

*) Diese Musik hat Mozart nicht komponirt, wohl aus dem Grunde um die Wirkung des vorhergehenden Chores nicht abzuschwächen.

der Gottheit zu verbleiben, verspricht am morgenden Tage Thamos mit dem heiligen Diademe schmücken zu wollen, er verbindet ihn mit der Tharsis, da er das ohne Einwilligung des Vaters und Königs abgelegte Gelübde für ungültig erklärt. Man sieht blitzen und hört einen heftigen Donnerschlag. Hammon eilt erschrocken herein mit der Meldung, Pheron sei von Neuem in Lästerungen gegen die Götter ausgebrochen, ein Blitz habe ihn erschlagen.

(Folgt Partitur Seite 105 bis 109.)

Der Text zum Schlusschore (Seite 110) ist im Buche nicht enthalten. Nach Jahn I². 552 ist derselbe später (vielleicht von Schachtner) gedichtet worden.

Dass Mozart auf die Musik zum Thamos Werth gelegt hat, geht aus dem Briefe*) vom 15. Februar 1783 hervor, wenn er schreibt: »Ich danke Ihnen vom Herzen für die überschickte Musik, es thut mir recht leid, dass ich die Musik zum Thamos nicht werde nützen können! Dieses Stück ist hier, weil es nicht gefiel, unter den verrufenen Stücken, welche nicht mehr aufgeführt werden. Es müsste nur blos der Musik wegen aufgeführt werden, und das wird wohl schwerlich gehen. Schade ist es gewiss!«**) Um die Musik des durchgefallenen Dramas zu verwerthen, liess Mozart die Chöre Nr. 1 und 7ᵇ mit lateinischen Texten versehn und zu Kirchenzwecken verwenden. In seinem Nachlasse***) ist eine Abschrift dieser beiden Chöre vorgefunden worden, es hat sich jedoch nicht ermitteln lassen, wo diese Abschrift sich jetzt befindet, wahrscheinlich hat sie der Breitkopf- und Härtel'schen Ausgabe der Hymnen (Nr. I und II) als Vorlage gedient. Die lateinischen Texte lauten:

1. Für den Chor Nr. 1.

Splendente te, Deus, discussa tristis est nox,
Jam plebis devote canentis una est vox;
Exaudi precantes, qui solus omnipotens es,
Pugnanti est certa, opitulante te, spes.
En! feri hostes, tartarei postes infestant nos.
Arena stamus atque pugnamus, adjuta nos.
Da juventuti,
Ut fida virtuti
Immunis sit!
Quae virulentis
Non pressa ventis
Florens et virens
Fructifera sit.
Tu viris lumen,
Gratumque sis Numen
Et fortis vis!
Tu doctor pusillis
Tuisque pupillis
Servator et tutor sis.

2. Für den Chor Nr. 7ᵇ:

Ne pulvis et cinis superbe te geras,
Irati ne numinis fulmina feras;
Fulmen et grando et horrida mors,
Hominis perfidi justa sunt sors.
Nos, pulvis et cinis, timentes, trementes,
Prostrati ploramus ad te.

*) Mozarts Briefe herausgegeben von Nohl, II. Aufl. 381.

**) Die Frankfurter Museum-Gesellschaft hat im Jahre 1866 die Musik zum König Thamos mit einem verbindenden Gedichte von Freih. v. Vincke mit entschiedenem Erfolge in einem Koncerte zur Aufführung gebracht. (Wurzbach. Mozart-Buch. Seite 163.)

***) Jahn II². 699. Anmerkung 2. Leider unterlässt es Jahn, hier anzugeben, in wessen Besitz die Abschrift sich befunden, zur Zeit, als er Einsicht in dieselbe genommen hat.

Da lumen, juvamen ut sancta sequentes
Mortales erecti sint spe.
Summe Deus! miserator!
Da pugnanti gratiam
Et fidelis munerator
Da vincenti gloriam.

Diese lateinischen Texte haben dadurch, dass Mozart sie sanktionirte, ein besonderes Interesse für uns; aus diesem Grunde wurden sie hier vollständig wiedergegeben. Unerwähnt möge nicht bleiben, dass der oben erwähnten Breitkopf- und Härtel'schen Ausgabe deutsche Texte, deren Dichter unbekannt, beigefügt sind. Eine Zusammenstellung sämmtlicher Textanfänge wird zur Orientirung beitragen.

Thamos Nr. 1. Schon weichet die Sonne, des Lichtes Feindin, die Nacht.
Hymne Nr. 1. Splendente Deus
Preis dir Gottheit! Durch alle Himmel tönt dein Ruhm.

Thamos Nr. 6. Gottheit, über Alle mächtig.
Hymne Nr. 3*). Gottheit**), dir sei Preis und Ehre.

Thamos Nr. 7b. Ihr Kinder des Staubes erzittert und bebet.
Hymne Nr. 2***). Ne pulvis et cinis
Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben.

Mozart hatte einen praktischen Blick, dass er zwei dieser Chöre in die Kirche verpflanzte, denn der Erfolg, den sie sich als Kirchenstücke zu erringen wussten, war ein ausserordentlicher, die Welt vergass ihre eigentliche Bestimmung†). Vergleichen wir irgend welche für die Kirche geschriebene Werke Mozart's mit diesen Chören, so ist der Unterschied unverkennbar, erstere sind, wenn auch manches Weltliche mit durchläuft, specifisch kirchlich, letztere sind es nicht. Dass die Kirche diese trotzdem aufnahm, beweist, dass sie zur Zeit mit ihrer Musik nicht wählerisch war.

Die Text-Überschriften Seite 34, 43, 53 und 105 zeigen, dass Mozart in den Zwischenaktsmusiken in seiner Sprache das wiederholt, was der Dichter soeben in Worten ausgesprochen hat. In der Musik nach dem dritten Akte geht er sogar weiter, er anticipirt den ersten Auftritt des vierten Aktes. Dieser beginnt mit dem Monologe der Sais, wörtlich also lautend:

Sais allein††).

(Aus†††) dem Hause der Sonnenjungfrauen, sieht sich um, ob sie allein ist.)

Niemand da. Des Tempels Thüren sind geschlossen. Nichts hindert den Vorsatz (nachdenkend). Aber darf ich ihn vollziehen? Gehört Sais sich selbst zu? — O Menes? ist's wahr, dass dein Blut in diesen Adern strömt, so wirf jetzt von den Wohnungen der Unsterblichen einen Blick auf deine Tochter herab!

---

*) Lateinischer Text zu dieser Hymne ist nicht vorhanden.

**) Dieses ist der Textanfang in der Partitur und dem Klavier-Auszuge der neuen Ausgabe. Im Klavier-Auszuge der ersten Ausgabe lautet er wie im Thamos: »Gottheit über Alle mächtig«, ist aber im Verlaufe geändert.

***) In der ersten Ausgabe als Motette bezeichnet.

†) Als Beleg hierfür diene Folgendes: Allgemeine Musikalische Zeitung X. 43. Anmerk. Mozart schrieb auf seinen Reisen nicht wenige dergleichen Werke (es ist von dem Offertorium de Tempore »Misericordias Domini« Köchel-Verz. Nr. 222 die Rede), besonders als Eigenthum für Klöster, wo man ihn freundlich aufnahm und es ihm wohl gehn liess. Bekanntlich sind die nun gedruckten, vortrefflichen Hymnen dergleichen Werke, und die deutschen Texte ihnen nur bei der Herausgabe angepasst.

Referent hält die lateinischen Texte für die ursprünglichen, er wird die Thamos-Chöre nicht gekannt haben.

††) Die gesperrt gedruckten Worte finden sich in der Partitur Seite 49 bis 52.

†††) Scenische Bemerkung.

Zertheile die Dunkelheit, die sie umgiebt! Zeige ihr, was Egyptens Wohl von ihr fordert! — Ja! schon hörst du mich! schon belebt sich mein Vorsatz aufs neue. Du selbst; ja du flösstest mir ihn ein. — Ich! das Werkzeug treuloser Verräther? Durch mich dem besten Fürsten der Scepter entrissen? — Nein, er bleibe in seinen Händen! — Kann nicht mit ihm die Tochter des Menes auf dem Throne sitzen, so soll kein anderer sie darauf erheben (schnell gegen das Sonnenbild gerichtet, niederknieend). Ja es sei! ich lege das feyerliche Gelübde ab! Egyptens Gottheit! nimm es auf! (mit ausgestreckten Händen und lauter Stimme) Sonne! ich weihe mich zu deiner Priesterin.

Es existiren wie Jahn I². 551 angiebt, für die Chöre I und II »Schon weichet die Sonne. — Ihr Kinder des Staubes erzittert« handschriftliche Entwürfe. Wo dieselben aufbewahrt werden, konnte nicht ermittelt werden. Vielleicht gelingt es durch den in der Allg. Musik. Zeitung Jahrgang XVII Nr. 41 und in den Verlagsmittheilungen von Breitkopf und Härtel Nr. 16. 1882 erlassenen Aufruf in Erfahrung zu bringen, in wessen Händen diese augenblicklich verschollenen Autographa sich befinden.

Vorlage: Die autographe Partitur im Besitze der königl. Bibliothek zu Berlin.

Mozart verwendete für die Partitur zweierlei Papiersorten, Hochformat für die Chöre, Querformat für die Zwischenakte; ersteres war der viel stärkeren Orchestrirung wegen nothwendig. Auch jetzt noch sind bei den Chören Flöten und Oboen in eine Zeile zusammengedrängt, während die Posaunen je eine für sich haben. Die Reihenfolge der Musikstücke ist durch nachträglich beigefügte Nummern angegeben. Über die Stellung des letzten Chores vergleiche man Jahn's Mozart 2. Aufl. I. 552.

Die Partitur ist im Ganzen mit grosser Sauberkeit und Genauigkeit geschrieben. Einzelne erläuternde Bemerkungen (Seite 34, 43, 49) scheinen von der Hand des Vaters herzurühren.

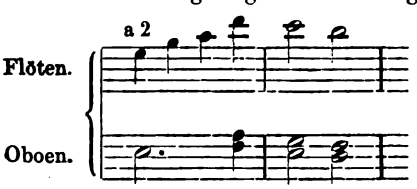
Ob Nr. 4 als Melodram aufzufassen sei oder nicht, darüber könnte man anderer Meinung sein als Jahn (I. Aufl. II. 390, II. Aufl. I. 546). Für die Auffassung als Melodram spricht die Bemerkung Partitur Seite 49, System 3, Takt 5 »der vierte Aufzug«. Offenbar sollte also hier der Vorhang aufgezogen verden und es ist höchst unwahrscheinlich, dass bei offener Scene noch ein langes Musikstück als Zwischenakt ohne jeden scenischen Zweck gespielt werden sollte. Dass später nicht der ganze Text, sondern nur einzelne kurze Sätzchen in die Partitur eingeschrieben sind, um den Darsteller zu orientiren, widerspricht der Auffassung als Melodram nicht. —

Die an sehr wenigen Stellen ergänzten dynamischen Zeichen wurden fast überall in Klammern beigefügt. Über die nicht eingeklammerten Ergänzungen wird unten Mittheilung gemacht werden.

Nr. 1. Chor.

Seite 4, Takt 2. Die Doppelnoten in den Violinen sind hier wie an den später wiederkehrenden Stellen auch doppelt (die eine nach oben, die andere nach unten) gestielt. Mozart hat jedoch sicher Doppelgriffe gewollt. Es wurde daher die jetzt übliche einfachere Schreibweise vorgezogen.

Seite 6, Takt 3 und 4 sind die Flöten und Oboen durch nachträgliche Bleistiftbemerkung folgendermassen getheilt worden:



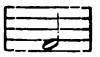
Mozart will aber entschieden die von uns adoptirte Fassung, wofür auch die Wiederkehr der Stelle Seite 15 und 16 spricht.

Die eigentlich überflüssigen, nicht eingeklammerten *f*'s in den Blasinstrumenten Seite 2 und 3 sind von Mozart in Rücksicht auf die zwischenliegenden *p*'s im Quartett beigeschrieben. Die späteren eingeklammerten *f*'s sind dem entsprechend zugefügt. Mozart ist, wie in früheren Werken häufig, auch hier nicht völlig konse-

quent in der Bezeichnung. Während er Seite 2, Takt 9 *forte* hinschreibt, unterlässt er es bei einer ähnlichen Stelle Seite 6, Takt 1. Das *forte* bei Trompeten und Pauken Seite 125 ist zugesetzt, während das *forte* in der Parallelstelle Seite 135 bei den Trompeten und Pauken von Mozart selbst herrührt.

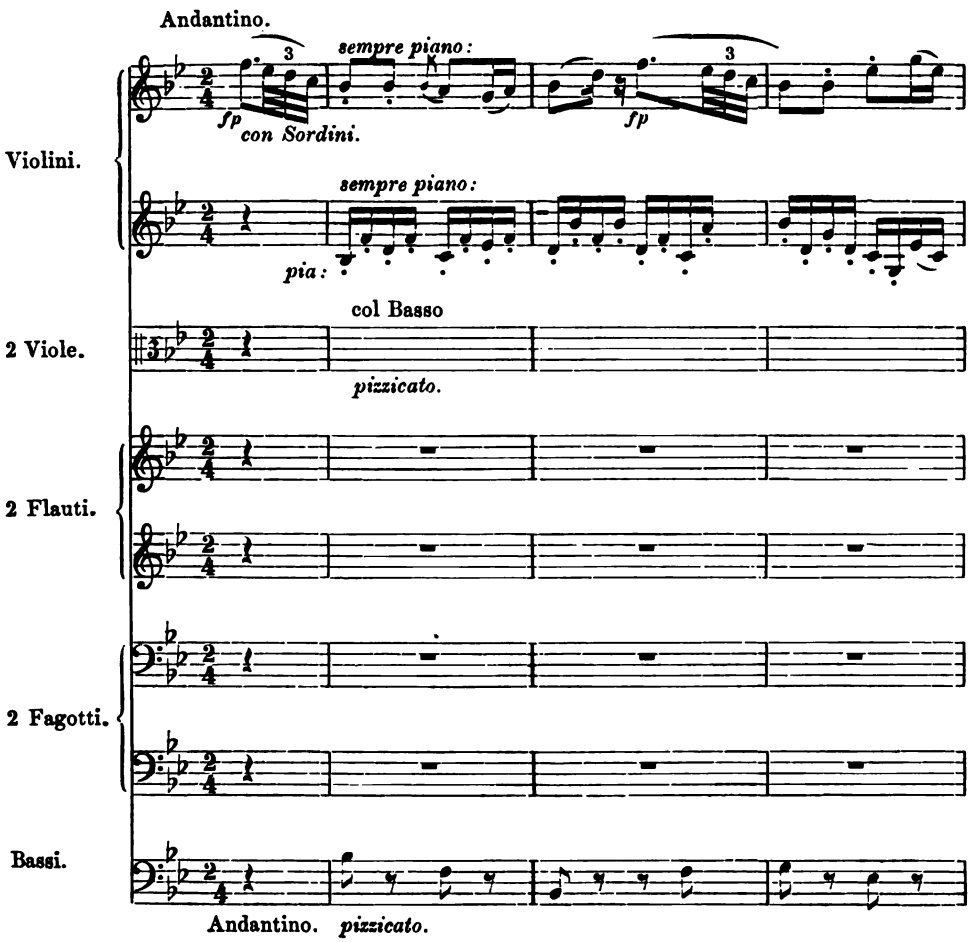
Seite 17, Takt 1 ist den Bässen entsprechend der II. Violine und Viola ein *p* beigefügt.

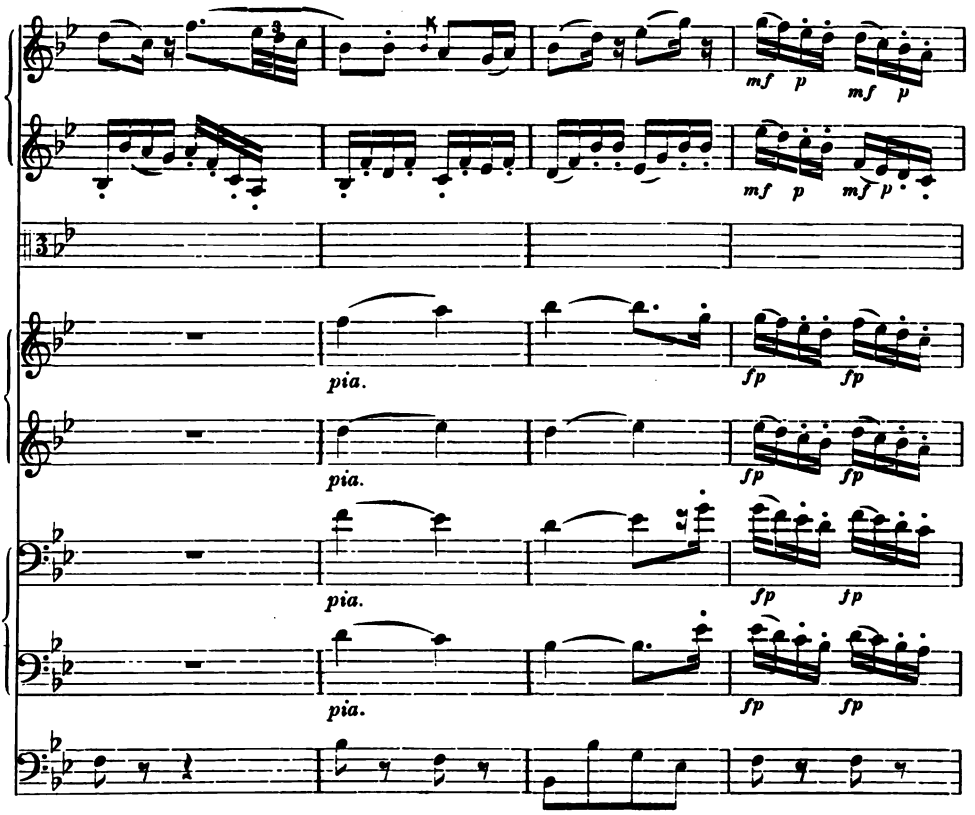
Nr. 2.

Seite 41, System 1, Takt 5 schreibt Mozart in der Viola das *g*  aus. Die vorausgehende col Basso bezeichnete Stelle verlangt also für die letzten Noten die gleiche Lage mit den Bässen.

Nr. 4.

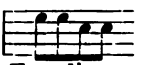
Seite 50, System 1. An Stelle des jetzt Takt 5 beginnenden Allegrettos sollte ursprünglich ein Andantino stehen, dessen erste acht Takte, die nachträglich durchstrichen wurden, werth sind mitgetheilt zu werden:





Nr. 5.

Seite 57, System 2, Takt 3 und 4 die Violastimme ist genau nach dem Autograph; ob die zweite Note $\bar{c}$ oder $\bar{cis}$ sein soll, ist schwer zu entscheiden, $\bar{c}$ scheint fast wahrscheinlicher.

Seite 61, System 1, Takt 7 schreibt Mozart in der Viola  col Basso, es ist daher fraglich, welche Lage er beabsichtigte. Für die nächsten Viertel wurde der tieferen Lage der Vorzug gegeben. System 2, Takt 2 ist wieder von Mozart ausgeschrieben.

Nr. 6. Chor.

Seite 85, Takt 4 wurde in der II. Viola entsprechend der II. Violine im vierten Achtel ♯ vor *a* (*ais*) beigefügt.

Seite 86, Takt 6 fehlt im ersten Horn die Schlussnote der Phrase, ein Blattumschlag ist der Grund des Versehens.

Seite 87, Takt 5 und folg. schreibt Mozart, was er in den früheren Jugendschriften niemals thut Vorschläge.

Nr. 7[a].

Seite 105, System 2 ist das *fp* mehrfach an Stelle des *fz* angewandt, — die ganze Stelle bleibt trotz der *fp*'s durchweg *forte*.

Nr. 7b. Chor.

Die Tempobezeichnung hiess ursprünglich Adagio.

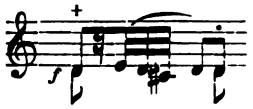
Ausserdem trägt die Nummer die in unserer Ausgabe vergessene Überschrift »ganz am Ende«.

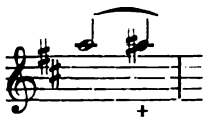
Bei den Trompeten und Pauken ist nicht klar ersichtlich, welchen von ihnen das »con sordini«, welches unter der Trompeten- über der Paukenzeile steht, gelten soll. Da es indess kurz vorher bei den Violinen gleichfalls über der Zeile steht, so wurde es auf die Pauken bezogen.

Seite 130, Takt 2. Das in der gleichen Lage mit dem Violoncell stehende col Basso in der Viola ist von Mozart so, wie es gestochen wurde, ausgeschrieben.

Es wird gebeten nachstehende Stichfehler zu verbessern:

Es soll heissen:

Seite 11, Takt 5 II. Violine 

Seite 134, Takt 8 I. Oboe 

Nr. 13. Idomeneo.

Köch. Verz. Nr. 366.

Vorlage: Die autographe Partitur im Besitze der königl. Bibliothek zu Berlin, die sich ganz vollständig ohne den geringsten Defekt erhalten hat. Von den Hauptopern Mozart's ist Gleiches nur von den Partituren der Zauberflöte und des Schauspieldirektors zu sagen, aus denen der fünf anderen scheint Einzelnes gänzlich und unwiederbringlich verloren, oder sie sind nicht in einer Hand zusammengeblieben, sondern einzelne grössere oder kleinere Bruchstücke, vom Ganzen abgetrennt, in den Besitz eines Andern übergegangen. Die Defekte sind hauptsächlich dadurch entstanden, dass Mozart sich fast ausschliesslich zu seinen Kompositionen eines Notenpapiers von nur zwölf oder weniger Linien bediente, die für die grösseren Ensemblestücke in den Opern nicht zureichten; er war daher genöthigt, das, was von der Instrumentirung nicht placirt werden konnte (meistentheils von den Blasinstrumenten), auf besondere Bogen und Blätter zu schreiben, von denen ein grosser Theil im Laufe der Zeit abhanden gekommen ist. Dadurch sind denn namentlich in den Partituren von Figaro, Don Juan, Così fan tutte sehr bedauerliche Lücken entstanden. Das Autograph des Idomeneus ist aber davon verschont geblieben; es ist von der ersten bis letzten Note ganz komplet, und dies darf lediglich dem Umstande zugeschrieben werden, dass Mozart bei der Komposition Papier mit mehr Linien, 14 und 16, zu Gebote stand, auf welchem er den Doppelchor Nr. 5, die Ciacona Nr. 9, das Quartett Nr. 21 nnd den Schlusschor mit der vollen Instrumentirung unterbringen konnte. Gleichwohl war es selbst dabei zuweilen nicht möglich, einzelnen Instrumenten, z. B. den Fagotten, eine eigene Linie zuzutheilen. Mozart musste sich mit einem »Fagotti col Basso« begnügen und bei selbständiger Führung dieser Instrumente sie an einem gerade leeren Platze einfügen, woraus denn manche Missverständnisse entstanden und solche Solostellen übersehen und in den Abschriften ausgelassen wurden, später auch in den Drucken fehlten. Die Oper ist, wie bekannt, im Jahre 1780 für das Hoftheater in München komponirt, wo die erste Aufführung am 29. Januar 1781 stattfand. Abbate Varesco, Hofkaplan des Erzbischofs von Salzburg, ist der Verfasser des Textes, welcher besonders in den vielen Recitativen eine Weitschweifigkeit entfaltete, die selbst ein Mozart nicht zu überwinden vermochte und die ihn zu den lebhaftesten Protestationen veranlasste, welchen der Abbate indess nur sehr allmählich Gehör gab. Otto Jahn hat die Korrespondenz hierüber ausführlich mitgetheilt. Mozart, erste Ausgabe, Band II, Seite 550 ff., zweite Ausgabe Band II, Seite 701. XIV. Dabei beharrte aber Varesco fest, dass sein Text unverkürzt gedruckt werden müsse, was denn auch geschah. Dies Textbuch der ersten Münchener Aufführung, mit einer Übersetzung von Mozart's altem Hausfreunde Schachtner, hat bei der Redaktion der neuen Partiturausgabe vortreffliche Dienste geleistet; nicht allein sind aus ihm die scenischen Bemerkungen so wie die Beschreibung der Dekorationen entlehnt, es wurde auch nach ihm manches Dunkle und Zweifelhafte im Texte festgestellt. Die Oper ist hier einfach »Idomeneo« genannt, ohne den Zusatz: »rè di Creta ossia Ilia ed Idamante«*). Die Vergleichung

*) Der vollständige Titel des Textbuches lautet: Idomeneo. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro nuovo di corte per comando di S. A. S. E. Carlo Feodore, Conte Palatino del Rheno, Duca dell' alta e bassa Baviera e del Palatinato superiore etc. etc. Archidapifero et Elettore etc. etc. Nel Carnovale 1781.

La poesia è del Signor Abate Gianbattista Varesco Capellano de Corte di S. A. R. l'Arcivescovo, e Principe di Salisburgo. La Musica è del Signor Maestro Wolfgango Amadeo Mozart Academico di Bologna, e di Verona, in attual servizio di S. A. R. l'Arcivescovo, e Principe di Salisburgo. La Traduzione è del Signor Andrea Schachtner, pure in attual servizio di S. A. R. l'Arcivescovo, e Principe di Salisburgo.

Für unsere Ausgabe übersetzte Carl Niese in Dresden den italienischen Text dieser Oper so wie den des Figaro, Don Juan, Così fan tutte und Titus ins Deutsche.

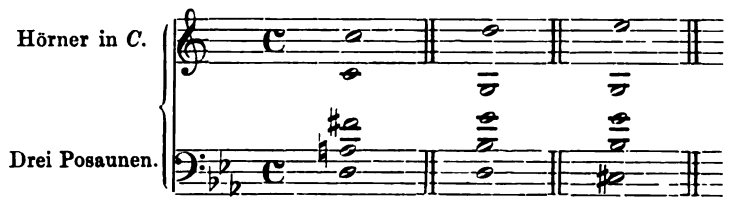
des Textbuches mit dem Autograph ergab, dass Mozart ursprünglich die Secco-Recitative zum grössten Theile unverkürzt komponirt und, durch die Erfahrung bei den Proben belehrt, sie erst später auf die jetzige Ausdehnung reducirt hat. Andere poetische Launen des Textverfassers hat er aber von vorn herein abgewiesen und wenn z. B. das Textbuch vier Strophen des Chors: »Placido è il mar«, 2. Akt, Nr. 15 mit drei dazwischen liegenden Solostrophen der Elektra aufweist, findet sich bei Mozart nur die erste Chorstrophe, darauf eine Solostrophe der Elektra, dann jene wiederholt. Ebenso begnügt er sich statt der fünf vierzeiligen Strophen des Schlusschors der Oper mit einer.

Die vorliegende Partitur bringt die Oper in Folge und Gestaltung der Musikstücke genau so, wie sie bei der ersten Aufführung in München gegeben wurde. Die bei dieser ausgelassenen Stellen in den Secco-Recitativen (ausser ihnen finden sich nur noch einige Kürzungen in der Arie des Arbaces Nr. 10 und eine im Recitativ vor der Arie der Elektra Nr. 29) sind in dem der Partitur beigegebenen Anhange nicht aufgenommen worden, theils weil sie im Autograph durch unbarmherziges Ausstreichen, Überkleben etc. nicht überall mehr genau erkennbar sind, theils aber weil, wo sie etwa zu dechiffriren wären, Mozart's eigene Ungültigkeitserklärung ihre Erhaltung kaum rechtfertigen könnte, sie überdies auch wenig interessant sind; dasselbe gilt von den Auslassungen in der Arie des Arbaces. Dahingegen glaubte man die erwähnte Recitativstelle der Elektra, eine Stelle von wunderbarer Pracht, Tiefe und Schönheit, der Vergessenheit entziehen zu müssen; es ist die im Anhange unter X gegebene. Wenn sie Mozart selbst entfernte, so müssen wir seine Selbstverleugnung ebenso bewundern, wie seine Einsicht anerkennen, da sie in einem Momente, wo die eigentliche Handlung der Oper schon abgeschlossen ist, die völlige Abwicklung in undramatischer Weise aufhält. Was aber den Bedingungen des musikalischen Dramas widerstrebt, kann und soll, wenn es von hohem künstlerischen Werthe ist, im Koncertsaal seine Stelle finden, und darum mögen unsere Sängerinnen die glänzende Schlussarie der Elektra, jedoch mit Einfügung jener wunderherrlichen Stelle, wenigstens einem gebildeten Koncertpublikum nicht vorenthalten. Sängerin und Publikum werden die Wahl nicht zu bereuen haben.

In möglichster Kürze stellen wir nun zusammen, was Mozart's Autograph an und für sich Bemerkenswerthes darbietet und was sich aus der weiteren Vergleichung mit dem Textbuche ergab. Nach völliger Übereinstimmung in den ersten Scenen bringt das letztere die Sturmscene in anderer Gestalt wie die Partitur. Mozart hat den Chor in einen coro vicino (Chor auf der Scene) und einen coro lontano (Chor der Schiffbrüchigen hinter der Scene) getheilt und in der Instrumentirung diese Gruppen derart charakteristisch gesondert, dass die Schreckensäusserungen der auf der Scene Befindlichen stets mit starkem, die derjenigen hinter der Scene mit gedämpftem Orchester begleitet werden. Bei Varesco findet sich von dieser Eintheilung nichts; bei ihm ist der Chor den Schiffbrüchigen allein zugetheilt »coro di gente vicina a naufragare«; nur dadurch bringt er eine Mannigfaltigkeit hinein, dass er einzelne Absätze von Allen, andere nur von einem Theil der Schiffsmannschaft singen lässt. Ein Blick auf die Partitur zeigt, wie weit gewaltiger und wirkungsvoller der Moment durch Mozart's Auffassung geworden ist; der scenische Effekt ist wahrhaft überwältigend, einer der erhabensten, den Mozart geschaffen hat. Dieser Scene folgt bei Varesco eine Pantomime. Poseidon erscheint auf dem Meere, er gebietet den Winden, sich in ihre Höhlen zurückzuziehen; das Meer beruhigt sich allmählich. Idomeneus, den Gott des Meeres erblickend, ruft seine Macht an; Poseidon blickt zornig und drohend auf ihn und verschwindet dann in den Wellen. Zu dieser Pantomime ist aber in den wenigen Takten vom Schlusse des Chors bis zum Anfange des folgenden Recitativs keine Zeit, eben so wenig ist sie in der Musik, welche nur die wiederkehrende Ruhe ausdrückt, charakterisirt, endlich sind die ersten Worte des eilig auftretenden Idomeneus »eccoci salvi al fin« mit ihr nicht in Zusammenhang zu bringen; es scheint also, dass sie von Mozart unberücksichtigt gelassen und nie dargestellt wurde. Die Arie des Idomeneus Nr. 6 hatte ursprünglich ein abschliessendes

Ritornell; später wurde dies verkürzt und in das folgende Recitativ übergeleitet. Der erste Akt schliesst im Textbuche mit der Arie des Idamantes Nr. 7. Alles noch Folgende, der Marsch Nr. 8, die festliche Ciacona ist »Intermezzo« überschrieben. Die Partitur enthält davon keine Andeutung. Die Scene nach der Arie des Idomeneus Nr. 12 hat mehrfache Umgestaltungen erlitten. Ursprünglich sah er Elektra »eilig und fröhlich« nahen und erwartete sie; es entspann sich ein Dialog, der aber nur eine Wiederholung dessen enthielt, was schon vorher zwischen Idomeneus und Arbaces verhandelt war. Die Überflüssigkeit dieses Dialogs veranlasste seine Entfernung. Idomeneus blieb nach seiner Arie auf der Scene: als er Elektra »Frettolosa e guiliva« kommen sah, ging er mit einem kurzen »andiamo« ab. Noch später, bei Aufführung der Oper in Wien (1786), verliess Idomeneus gleich nach der Arie die Bühne, dem Schlusse derselben wurde ein rascher und nicht recht Mozart'scher Übergang von *D* dur nach *C* dur hinzugefügt; Elektra trat auf, es folgte Recitativ und Arie Nr. 13. Ob die zweite Version schon bei der Münchener Aufführung angewendet wurde, ist aus dem Autograph nicht deutlich und überzeugend zu ersehen; wir haben desshalb die Scene in ihrer ersten Fassung in den Kontext der Partitur aufgenommen, die beiden Umgestaltungen in den Anhang, V und VI, verwiesen. Die nach dem Marsche Nr. 14 in unserer Partitur in italienischer wie deutscher Sprache befindliche Bemerkung steht im Autograph nur in der letzteren, und lautet buchstäblich folgendermassen: »Bey dieser Repetition Nehmen bey den Pausen die Waldhorn und Trompeten die Sordinen weg, spiellen aber sehr still. Die Oboen auch mit. Das 3te Mal die Clarinetten auch. Das ganze Orchester wächst bis an das Fortissimo.« Beim ersten Wiederholungszeichen steht die Bemerkung: »bei der Repetition crescendo aber sehr wenig«. Nur an diesen beiden Stellen hat sich Mozart der deutschen Sprache bedient. Die dreimalige Wiederholung des Marsches mit immer vermehrter Instrumentirung lässt darauf schliessen, dass Mozart auf die scenische Entfaltung einer grossen Menschenmenge gerechnet hatte. Bei Bühnen, denen die entsprechenden Mittel dazu nicht zu Gebote stehen und die folglich von den geforderten Wiederholungen des Marsches absehen müssen, wird man trotzdem auf das grosse Crescendo im Orchester zu halten und demgemäss das Eintreten der Oboen und Klarinetten anders zu arrangiren haben. Zu dem Chor Nr. 15 und der Arie Nr. 19 hat Mozart Klarinetten in *H* gesetzt, welche heut zu Tage nicht mehr im Gebrauch sind; es bedarf wohl nur der Erwähnung, nicht der Entschuldigung, dass man die gebräuchlichen *A*-Klarinetten dafür substituirt hat, an der Sache selbst ist dadurch nicht das Geringste geändert. Die im fünften und sechsten Takte (und ebenso bei der späteren Wiederholung der Stelle) des Chors Nr. 15 in allen früheren Ausgaben stehenden Grundbassnoten *h* und *e* fehlen im Autograph; hier geht der Kontrabass mit dem Violoncell, beide mit dem Singbass; ohne Zweifel ist der Zusatz nicht von Mozart selbst, sondern von einer fremden Hand gemacht worden.

Ausser bedeutenden Kürzungen der Recitative in der Partitur stimmt diese mit dem Textbuche im dritten Akte völlig überein. Es könnte zweifelhaft erscheinen, welche von den drei Kompositionen des Orakelspruchs für den Kontext der Partitur zu wählen sei. Aus der Korrespondenz (Otto Jahn, Mozart, erste Ausgabe, Bd. II, Seite 552, zweite Ausgabe Bd. II, Seite 703) geht wohl hervor, dass die erste längere Komposition bei der Münchener Aufführung nicht ausgeführt wurde, aber nicht deutlich, ob die zweite oder die dritte. Man entschied sich daher für die Aufnahme der ersten, während der Anhang unter VIII und IX die beiden andern bringt. In jener sind einige Schreibfehler des Autographs anzugeben. Im 2ten, 16ten und 18ten Takte ist das zweite Horn tiefer als der Grundton in der Bassposaune gelegt, wodurch andere Accorde als die von Mozart beabsichtigten entstehen:



Den ersten Fehler hat Mozart bei der zweiten Komposition, Anhang VIII, selbst verbessert; es würde auch mit den beiden andern geschehen sein, wenn das Musikstück nach den ersten Takten nicht ein ganz anderes geworden wäre. Wir haben nicht Anstand genommen, das tiefe *g* im zweiten Horn im 15ten und 16ten Takte eine Oktave höher zu legen.

Auf einem einzelnen Bogen sind die letzten 11 Takte des Recitativs Nr. 30 noch einmal geschrieben, und von diesem der dritte und vierte Takt (vom Ende rückwärts gezählt) geändert. Augenscheinlich eine Verbesserung, sowohl hinsichtlich der Instrumentirung wie des bestimmter ausgeprägten Quintsextaccordes, ist die zweite Version der ursprünglichen für die Partitur vorgezogen, diese im Anhange XII gegeben. — Mit Recht wird es auffallen, dass die Partitur für die Schlussscene keine Veränderung der Scenerie angiebt. Dem Textbuche zufolge findet eine Verwandlung nicht mehr statt, es enthält selbst keine Andeutung, dass während der Arie der Elektra die andern Personen sich von der Bühne entfernen. Diese Unwahrscheinlichkeit, man könnte wohl sagen theatralische Unschicklichkeit, wird jede einsichtsvolle Regie zu umgehen wissen; die Verwandlung der Bühne nach der Arie in eine grosse festlich geschmückte Halle kann aber dem überhaupt mit möglichstem Pompe auszustattenden Schlusse der Oper nur von Vortheil sein. Das Textbuch enthält nach der Arie des Idomeneus Nr. 31 noch die Bemerkung: Siegue l'incoronazione d'Idamante, che s'eseguisce in pantomima, ed il Coro, che si canta durante l'incoronazione, ed il Ballo. (Es folgt Idamantes Krönung, welche pantomimisch während des Chores vorgestellt wird; dazu Ballet.)

Die Aufführung des Idomeneus in Wien (1786), über deren Veranlassung und Verlauf O. Jahn ausführlich berichtet, ist desswegen von grossem allgemeinen Interesse, weil Mozart ihretwegen eingreifende Veränderungen mit der Partitur vornahm. Ausser erheblichen Kürzungen und Vereinfachungen ist die Umwandlung der Sopranpartie des Idamantes von Bedeutung, da Mozart dieses Zweckes wegen eine grosse Scene und Arie für Idamantes und ein Duett für Ilia und Idamantes neu komponirte. Man wird sich nicht überall mit seinen Änderungen einverstanden erklären können, namentlich nicht, wo sie sich auf die Elektra erstrecken; auch wären die Dialoge ohne Eintrag für die Deutlichkeit noch mehr zusammenzuschneiden; doch geben sie nicht unwichtige Fingerzeige für eine heutige Inscenirung der Oper, wesshalb alles aus der Bearbeitung Hervorgegangene hier zusammengestellt werden muss.

1. Nach der ersten Scene der Ilia leitet mit Hinweglassung der Arie Nr. 2 ein kurzes Recitativ zu dem Chor Nr. 3 über. Trotz mancherlei Blei- und Rothstiftstrichen und andern Zeichen im Autograph ist Anfang und Ende der Kürzung nicht genau zu ergründen. Möglich, dass hier ein eingelegtes Blatt verloren ging. Mozart's Intention ist indess in verschiedenartiger Weise von jedem verständigen Dirigenten leicht ausführbar; jedenfalls darf diese Kürzung nicht nur als Verbesserung, sondern auch als dramatische Nothwendigkeit angesehen werden.

2. Das Secco-Recitativ vor der Arie des Idomeneus Nr. 6 ist in der Weise gekürzt, dass nach den Worten: »che al tuo regno impetrai« 20 Takte ausbleiben, worauf die letzten 8 Takte und zwar mit Saiteninstrumenten begleitet in die Arie überleiten. Anhang I. Es ist fraglich, ob diese Veränderung nicht schon für München gemacht wurde; Papier, Schrift und Tinte der auf einem einzelnen Blatte neugeschriebenen 8 Takte differiren nicht augenscheinlich.

3. Der Dialog zwischen Idamantes und Idomeneus nach der Arie Nr. 6 ist an zwei Stellen gekürzt. Anhang II. Sonderbar und nicht zu erklären ist es, dass in dieser Scene die Stimme des Idomeneus nicht nur im Bassschlüssel geschrieben, sondern auch in entschiedener Basslage gedacht ist. Die Punktirung für die Tenorstimme steht in kleinen Noten darüber.

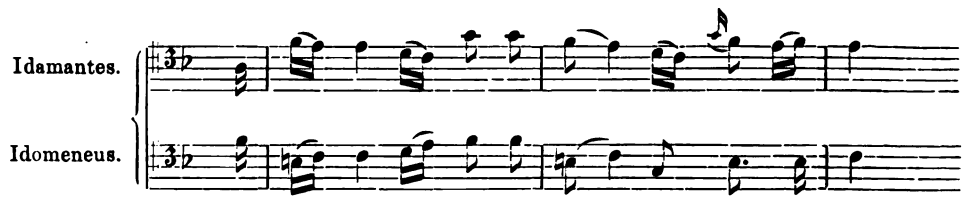
4. Die Ciacona Nr. 9 hat wahrscheinlich erst nach dem Mittelsatz *G* dur $^2/_4$ angefangen. Die erste Seite ist im Autograph mit Rothstift durchstrichen und nach dem *G* dur-Satz ist als Anfangszeichen ein Kreuz mit Bleistift gemacht. Hoffentlich wird diese Kürzung nirgend und niemals adoptirt werden.

5. Das Gespräch zwischen Idomeneus und Arbaces zu Anfang des zweiten Aktes ist bedeutend gekürzt und so neu geschrieben. Anhang III. Die Arie des Arbaces ist gestrichen. Nach Otto Jahn's Mittheilung war aber die ganze Scene entfernt. Statt ihrer eröffnete den zweiten Akt ein neukomponirtes Recitativ der Ilia und des Idamantes, an welches die schon erwähnte gleichfalls nachkomponirte Arie desselben sich anschloss. Anhang XIII. Das eigenhändige thematische Verzeichnis Mozart's giebt folgende Notiz: Den 10. März 1786. Scena con Rondo mit Violin Solo für Baron Pulini und Graf Hatzfeld in die oben bemeldete Oper. Begleitung: 2 Violini, 2 Viole, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Corni e Basso.

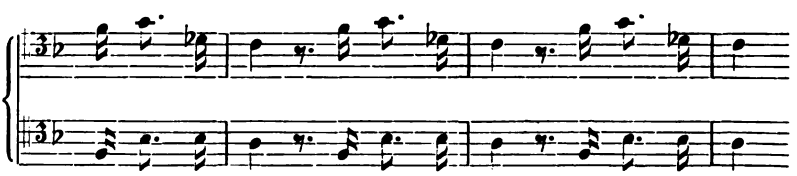
6. Der Dialog vor der Arie der Ilia ist wieder bedeutend gekürzt; die hierdurch nothwendig gewordene Abweichung von der ersten Version ist besonders geschrieben. Anhang IV.

7. In der Arie des Idomeneus Nr. 12 sind alle Koloraturen und die Schlusskadenz entfernt und die für den Zusammenhang nöthigen Zusätze auf einen besonderen Bogen geschrieben. Die ganze Arie in dieser Gestalt giebt der Anhang unter V. Die Tenoristen, welche früher wegen der Koloraturen die Arie nicht sangen (in der spätern Form war sie bisher nicht veröffentlicht), werden nun keinen Grund mehr haben, das prächtige, edelheroische Musikstück auszulassen. Über die mehrfachen Versionen des Übergangs aus dieser zur folgenden Scene ist das Erforderliche schon gesagt; verwiesen sei indessen nochmals auf Anhang V und VI.

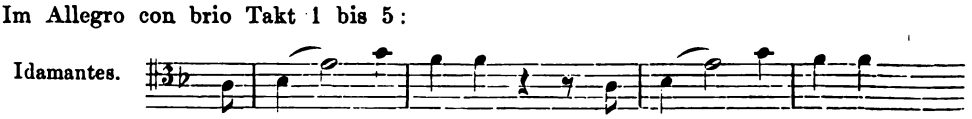
8. Bis zum Terzett Nr. 16 ist wegen Übertragung des Idamantes an einen Tenoristen eine Veränderung nicht nothwendig geworden; hier zuerst, und zwar sowohl in der Stimme des Idamantes, wie in der des Idomeneus; die der Elektra bleibt unverändert. Zunächst Takt 37, 38, 39 und 40 des Andante:



Ferner eben daselbst Takt 49, 50, 51 und 52:

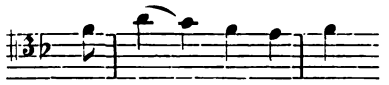


Im Allegro con brio Takt 1 bis 5:

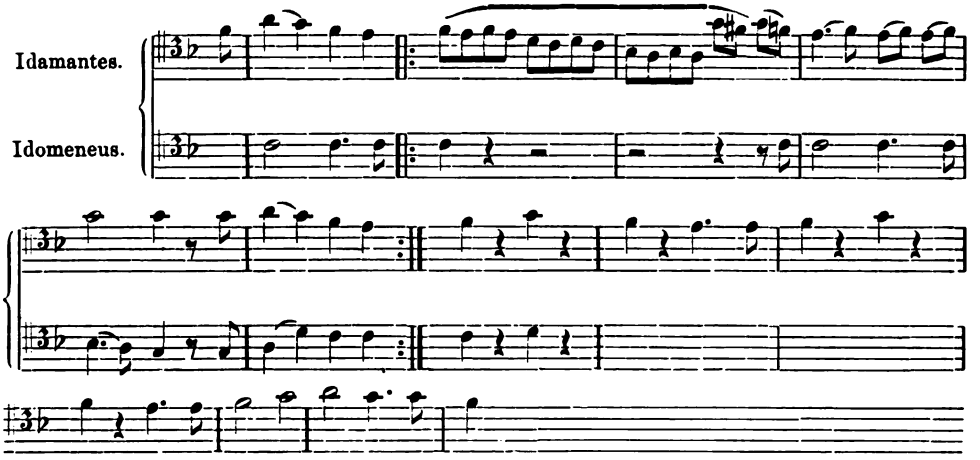


ebenso bei der Wiederholung Takt 19 bis 22.

Dann Takt 16, 17 und 18:



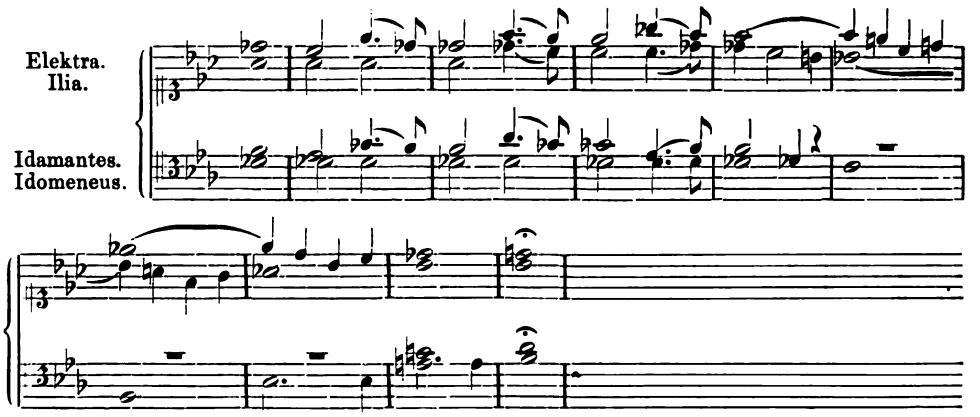
Endlich Takt 33 bis zum Schluss:



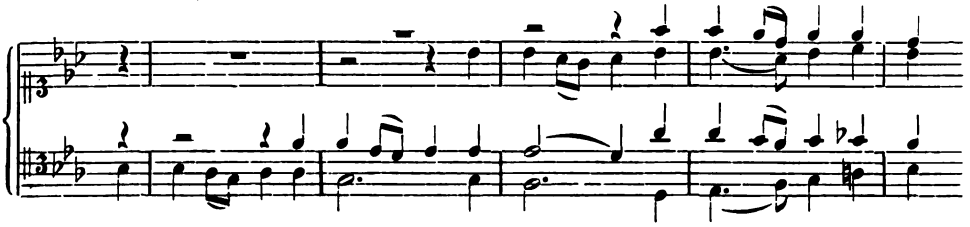
In den Schlusstakten bleibt die Stimme des Idomeneus wie in der Partitur.

9. An Stelle des Duetts der Ilia und des Idamantes tritt das neukomponirte, Anhang VII. Die Stimme des Idamantes ist diesmal im Autograph im Tenorschlüssel geschrieben, während bei den sonstigen Veränderungen der Sopranschlüssel beibehalten wurde.

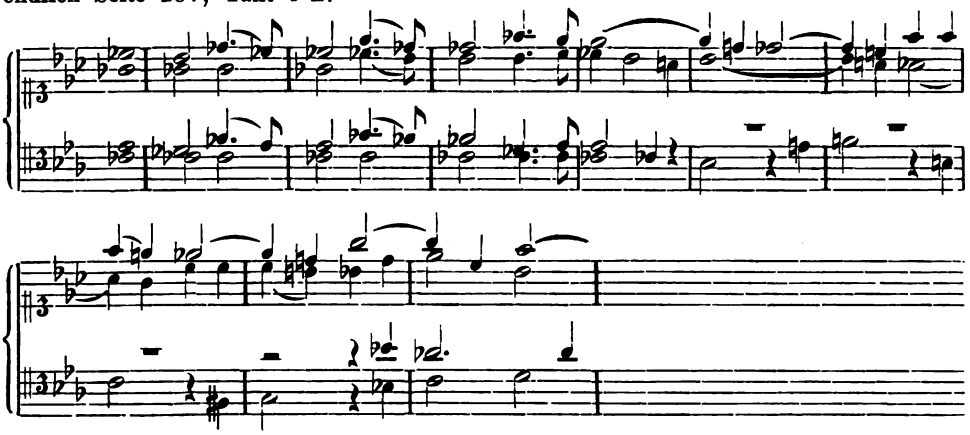
10. Im Quartett Nr. 21 hat die Übertragung des Idamantes an einen Tenoristen theilweise eine durchgreifendere Umgestaltung der Singstimmen nöthig gemacht, so dass sie von Mozart neu geschrieben werden mussten. Ein dem Autograph beiliegender Bogen enthält die Einrichtung leider nicht vollständig; die letzten 20 Takte fehlen, wesshalb der Abdruck des Vorhandenen unterblieben ist. Es ist indess hinreichend, mitzutheilen, dass die Solostellen des Idamantes, so wie der erste Terzengang mit Ilia bei den Worten »serena il ciglio irato« unverändert, also von einem Tenoristen eine Oktave tiefer gesungen werden; in den Ensemblestellen so wie bei der Wiederholung jenes Terzenganges hat er aber die Soprannoten in der ursprünglichen Lage zu singen, wodurch ihm allerdings zugemuthet wird, nicht selten ins hohe *B*, selbst ins *C* hinaufzusteigen. An einigen Stellen musste aber die Stimme des Idamantes einer andern zugetheilt werden; so Seite 228, Takt 10 ff.



Ferner Seite 235, Takt 3 ff.



endlich Seite 237, Takt 5 ff.



Der im Autograph fehlende Schluss ist leicht in diesem Sinne herzustellen.

11. Scene und Arie des Arbaces Nr. 21 und 22 sind gestrichen.

12. Der Chor Nr. 24 scheint erst nach dem Sologesange des Oberpriesters begonnen zu haben; die erste Seite ist mit Tinte durchstrichen, oben darüber steht mit Rothstift »gilt«, aber nicht von Mozart's Hand, bei dem Wiedereintritt des Chors ist ein Zeichen gemacht.

13. Das Gebet des Idomeneus Nr. 26 schliesst nach dem ersten Unisono des Chors; es steht an dieser Stelle im Autograph von Mozart's Hand »fine« und darunter eine Fermate; das darauf Folgende ist in mehrfacher Weise durchstrichen. Die unter 12 und 13 mitgetheilten Einrichtungen Mozart's seien allgemeiner Nichtbefolgung empfohlen.

14. Die Arie des Idamantes Nr. 27 ist gestrichen. Nach den Worten »deh siate figlia« vor der Arie geht es auf die ihr unmittelbar folgenden »ma che più tardi«.

15. Auch das Recitativ nach der Arie Nr. 27 ist zumeist gestrichen, es geht nur bis Takt 10, Seite 290, worauf nach dem Septimenaccord von *es* und den Worten der Ilia »orsù mi svena« etwas gewaltsam gleich der Orakelspruch Nr 28 eintritt, es fallen somit 41 Takte fort.

16. Das Recitativ der Elektra nach dem Orakelspruch hat nach den Worten »a sempiterni guai« eine andere Wendung bekommen und nach den Schlussworten »al pianto eterno« führt es nicht in die Arie Nr. 29 hinüber, sondern diese bleibt fort, das Recitativ bekommt einen raschen Abschluss. Anhang XI. Eine grausame Kürzung, der sich keine rechte Elektra unterziehen wird, zu der sich Mozart nur durch Rücksicht auf die damalige Sängerin bestimmen lassen konnte.

17. Die Arie des Idomeneus Nr. 31 bleibt fort; es geht nach dem Recitativ Nr. 30 unmittelbar auf den Schlusschor.

Nr. 14. Balletmusik zur Oper: Idomeneo.

Köch. Verz. Nr. 367.

Vorlage: Die autographe Partitur im Besitze der königl. Bibliothek zu Berlin.
Revisionsbemerkungen:

Seite 3, System 2, Takt 2 fehlt vom zweiten Achtel an bis zum Takte 4 die Stimme der II. Flöte; ergänzt wurde sie nach den gleichen Takten Seite 3, System 1, Takt 4 bis 6.

Seite 8, System 2, zwischen Takt 7 und 8 findet sich eine durchstrichene Skizze von 23 Takten, an deren Stelle 7 Takte, vom letzten der Seite 8 gerechnet, traten.

Seite 10, System 2, zwischen Takt 4 und 5 ebenfalls eine Skizze von 5 Takten mit 𝄐 und von 4 Anfangstakten eines Molto Andante: Pas de deux pour.... an deren Stelle die letzten 6 Takte der Seite 10 traten.

Seite 12, System 2, Takt 6 und 7 in der Viola die Bezeichnung col Basso. Die Notirung geschah nach den gleichen Takten Seite 11, Takt 3 und 4. In ersterem ist aber nicht die Oktave, sondern der Einklang des Violoncells gewählt, so dass durch diesen Fall deutlich bewiesen wird, dass Mozart, wenn er col Basso schreibt, nicht immer die höhere Oktave im Sinne hat, wie dieses an anderer Stelle positiv behauptet worden ist.

Seite 17, Takt 2 so wie Seite 19, Takt 1 die Bezeichnung: »Fagotti col Basso«. Es deutet diese darauf hin, dass die Fagotte in der Chaconne den Bässen zu folgen haben, mit Ausnahme wo ausgeführte Stimmen oder Pausen vorhanden sind.

Seite 21, Takt 1 und 3 im zweiten Viertel haben Flöten und Streichinstrumente folgende Balkenunterlage: . Dieses Viertel enthält nur drei Sechszehntel, es musste der Werth eines solchen zugefügt werden.

Seite 26, System 2, zwischen Takt 2 und 3 eine durchstrichene Skizze von 4 Takten mit 𝄐.

Seite 39, System 2, zwischen Takt 2 und 3 ebenfalls eine durchstrichene Skizze von 22 Takten.

Seite 40, nach dem letzten Takt ist eine Lücke im Autograph zu verzeichnen, der Dominantabschluss so wie die Überleitung nach dem ersten Thema fehlt. Die handschriftliche Paginirung der Passacaille zeigt die Nummern 1 bis 16 mit Ausnahme von Nr. 6, die als verloren anzusehn ist. Im ersten Takte der Seite 37 steht ein Wiederholungszeichen, wahrscheinlich befand sich auf dem verlorenen Blatte die Angabe, wie viele Takte vom Zeichen an zu repetiren waren. Die mit der handschriftlichen Zahl 7 gezeichnete Seite, in der Partitur Seite 41, System 2, Takt 3, beginnt mit dem zwölften Takte der Passacaille, somit ergab sich, dass elf Takte zu wiederholen waren.

Seite 42, zwischen Takt 5 und 6 befindet sich eine Skizze zu einem Pas de deux pour Mad. Falgera et Mr. Le Grand.

Seite 44, System 2, Takt 8 die Bezeichnung: »Fagotti col Bassi«. Auch in diesem Falle liegt es nahe, dass die Fagotte schon früher mit den Bässen zu gehen bestimmt waren.

Seite 45, System 2, Takt 6 erstes Viertel in den Klarinetten und Fagotten eine Viertelpause, dafür wurden die sich von selbst ergebenden Noten geschrieben.

Seite 45, letzter Takt in den Bässen eine Viertelnote und zwei Viertelpausen, statt dessen wurde eine Dreiviertelnote notirt, um Gleichmässigkeit mit den übrigen Streichinstrumenten zu erlangen.

Nr. 15. Die Entführung aus dem Serail.

Köch. Verz. Nr. 384.

Vorlage: 1. Die autographe Partitur im Besitze von Paul Mendelssohn Bartholdy in Berlin.

2. Extrablätter im Besitze von Carl André in Frankfurt a. M. enthaltend:
   a. Triangel, grosse Trommel, Becken und Pauken zum Chor der Janitscharen Nr. 5 (Seite 68).
   b. Die Arie der Constanze Nr. 10 (Seite 113) bis auf die letzten vierzehn Takte, die bei der Berliner Partitur geblieben sind.
   c. Trompeten und Pauken zur Arie der Constanze Nr. 11 (Seite 123).
   d. Die Klarinetten zum Duett Nr. 14 (Seite 177).
   e. Flöten, Trompeten und Pauken zum Quartett Nr. 16 (Seite 194).
   f. Seite 210, Takt 3 bis Seite 213, System 2, Takt 6 (53 Takte).
   g. Triangel Seite 277 bis 279.
   h. Triangel, grosse Trommel, Becken, Trompeten und Pauken zum Schlusschor (Seite 282).

Gänzlich abhanden gekommen sind nur die Blätter, auf denen: Triangel und Pauken zur Ouverture; — Oboen und Klarinetten zum Chor Nr. 5; endlich Triangel, grosse Trommel und Becken zum Duett Nr. 14 geschrieben war. Der in der Ouverture sehr hervortretende Triangel konnte nach einer alten, möglicherweise bei der ersten Aufführung der Oper benutzten Stimme in der Bibliothek des kaiserlichen Hofoperntheaters zu Wien berichtigt werden; für die andern Defekte fehlte eine sichere Gewähr; es war demnach nur dafür zu sorgen, dass diese aus den bisherigen Partituren beibehaltenen Stimmen nichts offenbar Unrichtiges enthielten. Die autographe Partitur ist durchgehend auf zwölfzeiligem, also für mehrere Musikstücke nicht zureichendem Papier (daher die theils erhaltenen, theils verloren gegangenen Beiblätter) sehr deutlich und schön, bezüglich der Bezeichnungen mit der peinlichsten Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit geschrieben; kleinere Korrekturen finden sich wenige, dagegen in ziemlich beträchtlicher Anzahl (und weit mehr als bei den späteren Opern) Kürzungen und Zusätze, die wir näher kennen lernen werden. Zu beiden mag Mozart theils aus eigner Überzeugung, theils aber auch durch Wünsche seiner Sänger und Sängerinnen bestimmt worden sein; in mehreren Fällen wenigstens ist die Nothwendigkeit von einem oder dem anderen nicht einzusehen. Die gestrichenen Stellen sind der vorliegenden Partitur als Anhang beigegeben, die dazugesetzten selbstverständlich in den Kontext aufgenommen.

Die kleine Flöte ist durchgängig in der *G*-Stimmung notirt. Wie in der Partitur vom Idomeneus die ausser Gebrauch gekommenen Klarinetten in *H* nach *A* umgesetzt wurden, so ist es auch hier mit der Flöte in *G* nach der heute allgemein eingeführten in *C* geschehen; diese wird eine Quarte tiefer notirt und klingt eine Oktave höher. Bei dieser einfachen Übertragung ergab sich aber an mehreren Stellen eine so tiefe Lage, dass das Instrument besonders beim häufigen unisono mit der ersten Violine ganz wirkungslos, selbst nicht hörbar sein muss, ja es zeigten sich ganz ausser seinem Bereich in der Tiefe liegende Töne, z. B. in dem Duett Nr. 14. Daraus folgte die Nothwendigkeit, diese Stellen, wie bei Aufführungen der Oper allgemein üblich, auch in unserer Partitur eine Oktave höher zu setzen, wodurch allein sie zur Wirkung kommen können. Man hat sich dabei der äussersten Diskretion befleissigt und ist der Ansicht, dass noch an anderen Stellen dasselbe Verfahren geradezu geboten scheint, wenn die Mühe des Bläsers der kleinen Flöte nicht ganz umsonst sein soll; z. B. bei den Wuthausbrüchen Osmins Seite 56 und 277. Dies der Einsicht der Dirigenten anheimgegeben, ist die originale Notirung der kleinen Flöte in der *G*-Stimmung im Anhange unter 6, Seite 302 bis 304 der Partitur, beigefügt worden.

Die Doppelnoten in der grossen Trommel sind heut zu Tage schon Manchen unverständlich. Es sei daher bemerkt, dass früher dies Instrument auf beiden Seiten und mit beiden Armen behandelt wurde, auf der rechten Seite mit dem Schlägel, auf der linken mit einer Ruthe für schnellere Schläge; die nach oben gestielten Noten gelten für diese, die nach unten gestielten für jenen.

Nr. 2. Lied des Osmin (Seite 28). Die Tempobezeichnung Andante ist Zusatz.

Der Accord zu Anfang von Nr. 3 (Seite 48) fehlt im Autograph, Osmin fängt gleich mit den Streichinstrumenten an; ein späterer Zusatz ist aus naheliegenden Gründen denkbar; in einem zu Anfang dieses Jahrhunderts erschienenen Klavierauszuge (unzweifelhaft einem der ältesten der Oper) findet er sich schon (Die Entführung aus dem Serrail. Ein komisches Sing-Spiel in drey Aufzügen. Die Musick ist von dem vortrefflichen Herrn Mozart und der Klavier-Auszug von Herrn Abbé Starck, gestochen und herausgegeben von B. Schott, kurfürstlichen Hof-Musick-Stecher in Mainz).

Das Ritornell von vier Takten zum Terzett Nr. 7 (Seite 89) steht nicht im Autograph, aber schon in dem vorhin erwähnten Klavierauszuge; wahrscheinlich für weniger musikalische Sänger, wie der Accord bei Nr. 3, von Mozart selbst später hinzugefügt, ist es in die neue Partitur aufgenommen.

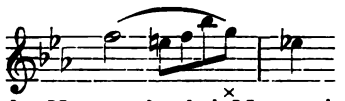
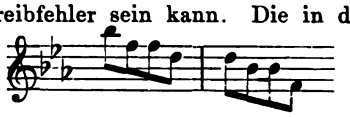
Die Arie der Blonde Nr. 8 (Seite 98) ist an zwei Stellen gekürzt, s. Anhang 1 a. b. (Seite 293).

Zwei Kürzungen in der Arie der Constanze Nr. 11 (Seite 123) giebt der Anhang unter 2 a. b. (Seite 294, 295).

Drei Kürzungen in der Arie der Blonde Nr. 12 (Seite 160), s. Anhang 3 a. b. c. (Seite 296).

Die Arie des Belmonte Nr. 15 scheint Mozart viel Mühe gemacht zu haben, wie aus mehrfachen Veränderungen und Kürzungen hervorgeht, s. Anhang 4 a. b. c. (Seite 297 bis 300). Ausser diesen Änderungen, welche auch schon in die älteren Partituren aufgenommen sind, enthalten diese aber noch an drei Stellen Zusammenziehungen von jedes Mal zwei Takten in einen, von denen im Autograph nichts angedeutet ist. Otto Jahn (Mozart I. Ausg. III. 104, II. Ausg. I. 672 Anm. 49) schreibt diese Zusammenziehungen fremder Willkür zu; aber nicht so unbedingt ist dieser Ansicht beizupflichten. Die Änderungen sind äusserst geschickt und diskret gemacht; der Hörer verliert nichts Wesentliches dabei, der Sänger gewinnt aber offenbar bei der Verkürzung der langathmigen, theilweise sehr tiefliegenden Stellen; es ist der Vermuthung Raum zu geben, Mozart habe die Änderungen später selbst vorgenommen und desshalb wurden die zusammengezogenen Takte Seite 189 Takt 1 und 6, Seite 191 Takt 7 im Kontext der neuen Partitur beibehalten. Die originale Fassung s. Anhang 4 a. Takt 1 und 2, 7 und 8, und b. Der alte mehrerwähnte Klavierauszug enthält die abgekürzte Version.

Die Arie des Belmonte Nr. 17 bietet vieles Interessante dar; sie ist den meisten Überarbeitungen unterworfen worden. Zunächst ist die 25 Takte lange Stelle Anhang 5 Seite 301 theils ausgestrichen, theils überklebt und durch eine andere, 17 Takte lange (Partitur Seite 234 Takt 6 bis 245 Takt 8) ersetzt; ferner sind die letzten 7 Takte der Arie überklebt und dafür ein anderer, 17 Takte langer Schluss eingeschaltet, dessen letzte 7 Takte doch aber wieder die ursprünglich komponirten sind. Trotz der Deutlichkeit und Unzweifelhaftigkeit dieser Änderungen haben sie aber mancherlei Verwirrung veranlasst; fast in allen Partituren und Klavierauszügen, auch in dem des Abbé Starck, findet sich jene später komponirte Stelle von 17 Takten nicht, sondern die frühere, längere; ebenso fehlen die vor den letzten 7 Takten eingeschalteten 10. Beide Differenzen lassen sich etwa dadurch erklären, dass Mozart die zweite Komposition des Mittelsatzes und den Zusatz vor dem Schluss erst seinem Autograph hinzufügte, nachdem schon Abschriften der Partitur mit der ursprünglichen Version in die Welt gegangen waren; offenbar war aber die zweite Version in den Kontext der neuen Partitur aufzunehmen. Die melodische Abweichung Seite 233

Takt 8  wolle man nicht als Druckfehler ansehen; die differirende Note steht bei Mozart in den drei Blasinstrumenten deutlich, woraus auch hervorgeht, dass sie seinerseits nicht Schreibfehler sein kann. Die in der Mitte und am Schlusse der Arie vorkommende Figur  ist ausnahmsweise sehr inkonsequent bald mit Punkten über allen Noten, bald mit Bogen über zwei und zwei Noten versehen, bald fehlt jede Bezeichnung. Dass Mozart sie in verschiedener Weise vorgetragen haben wollte, ist nicht anzunehmen; es ist also die Figur überall gleichmässig mit Bogen über zwei und zwei Noten bezeichnet worden, wohl am angemessensten für die weiche, zierliche Stelle.

In der Romanze Nr. 18 Seite 240 ist ein sehr hübscher Einfall Mozart's aus Missverständnis bisher unbeachtet geblieben. Nach dem auf die zweite Strophe folgenden Gespräch soll nicht wieder das ganze Ritornell gespielt, sondern da angefangen werden, wo es durch das Gespräch unterbrochen wurde. Mozart hat nur die Musik zu einer Strophe geschrieben und die Worte aller vier Strophen daruntergesetzt; auf dem vierten Achtel des fünften Taktes steht ein 𝄋, ebenso am Schluss, und ausserdem die Bemerkung »Nach der zwoten Strophe wird eingehalten und darunter geredet; dann wieder angefangen« — natürlich aber da angefangen, wo jedesmals nach dem Schluss einer Strophe angefangen wird, nämlich beim Zeichen 𝄉.

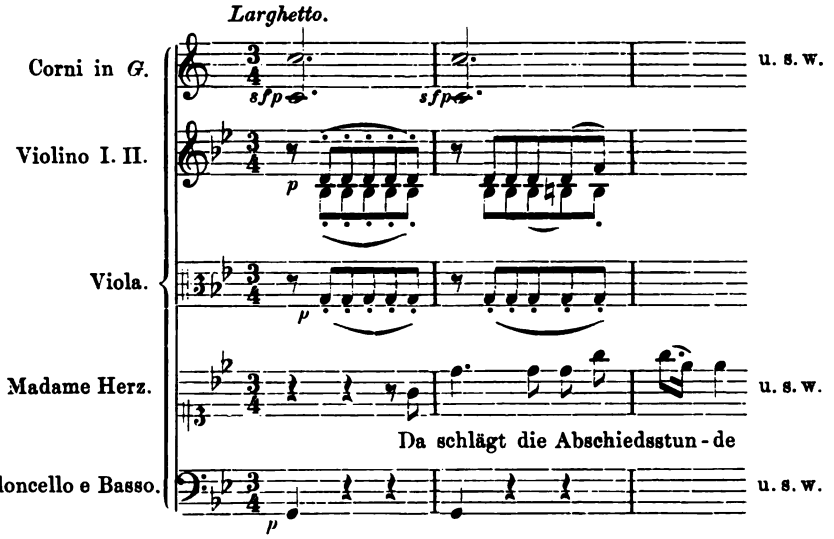
Bei zwei grossen Kürzungen, welche sich in der Arie des Osmin Nr. 19 finden und im Autograph mit Rothstift angedeutet sind, ist nicht die geringste Sicherheit vorhanden, dass sie von Mozart selbst herrühren. Die Arie ist daher unverkürzt abgedruckt worden. Die gestrichenen Stellen sind: von Seite 248 Takt 2 bis Seite 249 Takt 8; dann: von Seite 249 Takt 13 bis Seite 252 Takt 3.

Nr. 16. Der Schauspieldirektor.

Köch. Verz. Nr. 486.

Vorlage: Die autographe Partitur im Besitze des Herrn C. Meinert in Frankfurt a/M. Wie alle Mozart'schen Originalpartituren ist auch diese sehr sauber und deutlich geschrieben, Korrekturen sind kaum vorhanden, wenigstens keine, welche irgend Zweifel erwecken konnten. Nur dass die in allen bekannten Abschriften der Partitur, so wie in den gestochenen Klavierauszügen befindlichen Ritornelle zu den ersten beiden Nummern, der Ariette und dem Rondo, im Autograph fehlen, musste einiges Bedenken erregen. Es ist kein Beweis vorhanden, dass sie von Mozart selbst nachgetragen wurden, freilich auch keiner, dass sie von fremder Hand hinzugesetzt sind. Alles für und wider reiflich erwogen, entschied man sich in diesem Punkte vom Autograph abzuweichen und die beiden Ritornelle beizubehalten, weil sie nicht nur nichts Mozartwidriges enthalten, sondern im Gegentheil nach Inhalt, Stimmenführung und Instrumentirung ganz mozartisch sind und weil sie schon in einem in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erschienenen Klavierauszuge — (Der Schauspieldirektor, eine komische Operette in einem Aufzuge von W. A. Mozart. Im Klavierauszuge von Siegfried Schmied. Leipzig, in der Breitkopfischen Musikhandlung) — stehen, was wohl für ihre Echtheit sprechen könnte.

Im Autograph beginnt die Ariette Nr. I:



Beim Rondo Nr. 2 tritt die Singstimme gleich nach dem Accord mit dem dritten Viertel des ersten Taktes ein.

Der im Schlussgesange mit einem Basssolo auftretende Herr Buff, welcher sich durch ein seinem Namen angehängtes o zum ersten Buffo erklärt, ist sowohl im Autograph wie im alten Textbuch Puf genannt, die Ouverture ist Sinfonia bezeichnet. Über der Ouverture steht im Autograph: di Wolfgango Amadeo Mozart, über dem Terzett Nr. 3 dasselbe mit dem Zusatze: Vienna li 18 Gennajo 1786.

In Mozart's thematischem Kataloge ist das Werk folgendermassen verzeichnet: 1786. den 3ten Hornung. Der Schauspiel Director. Eine Komödie mit Musik für Schönbrunn, bestehend aus Ouverture, 2 Arien, ein Terzett und Vaudeville. — Für Mad^{me} Lange, Mad^{selle} Cavaglieri und M^{r} Adamberger.

Der Text ist von Stephanie dem Jüngern. Die erste Aufführung war am 7. Februar 1786 in Schönbrunn.

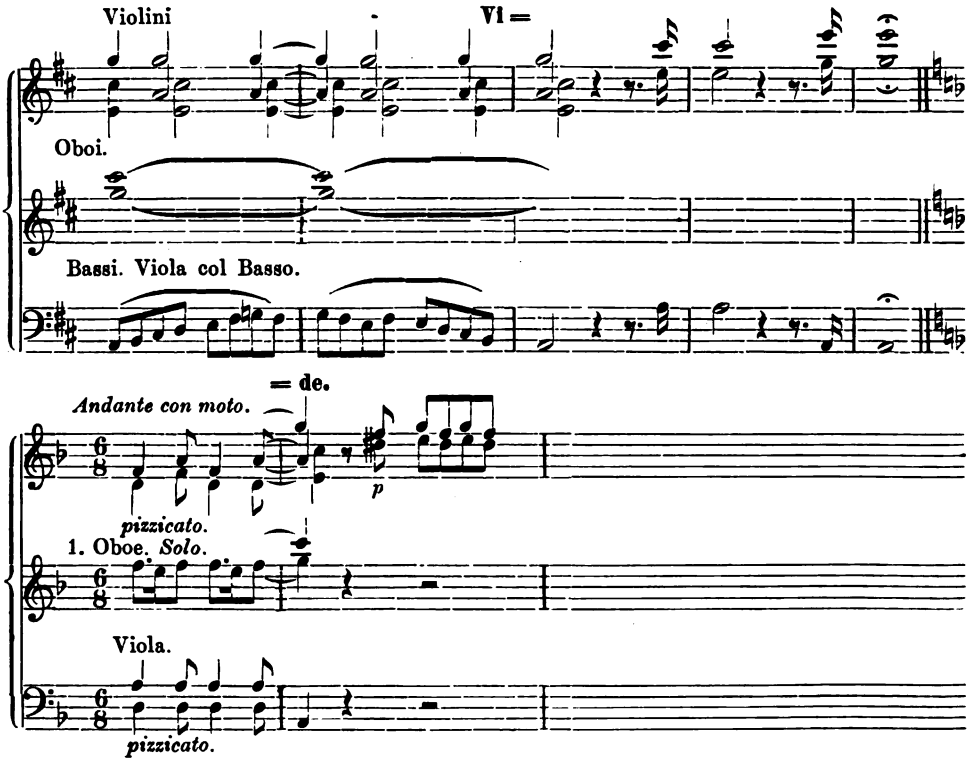
Nr. 17. Le Nozze di Figaro.

Köch. Verz. Nr. 492.

Vorlage: Die autographe Partitur im Besitze von N. Simrock in Berlin. Von dieser ist leider Einzelnes verloren gegangen, theils vom Ganzen abgetrennt in andere Hände gekommen. Unter diesen Fragmenten befinden sich auch mehrere Entwürfe verschiedener Musikstücke, deren spätere Ausführung nicht unwesentliche Verschiedenheiten zeigt, und deren Mittheilung aus diesem Grunde, ausserdem aber auch desshalb von grossem Interesse ist, weil Skizzen von Mozart zu den Seltenheiten gehören, er überhaupt wohl in verhältnismässig sehr wenigen Fällen Zeit gehabt hat, dergleichen zu entwerfen. Bei der folgenden Aufzeichnung alles Bemerkenswerthen, das die Originalpartitur darbietet, werden diese Specialitäten am gehörigen Orte zur Sprache kommen.

Das Libretto ist auf Mozart's Wunsch nach dem Lustspiele »Le mariage de Figaro« des Beaumarchais vom Abbate Lorenzo da Ponte bearbeitet.

Ouverture. Das unaufhaltsam dahinrauschende Presto dieses Stücks, wie wir es kennen, war ursprünglich durch einen langsameren Mittelsatz, eine Art Siciliano, unterbrochen, von dem leider jetzt nur noch ein einziger Takt sichtbar ist; die Spuren eines herausgeschnittenen Blattes oder Bogens lassen vermuthen, dass Mozart den Satz wenigstens angelegt, wenn auch nicht fertig instrumentirt hatte; ein vi-de bezeichnet den Zusammenhang, nachdem er gestrichen war.

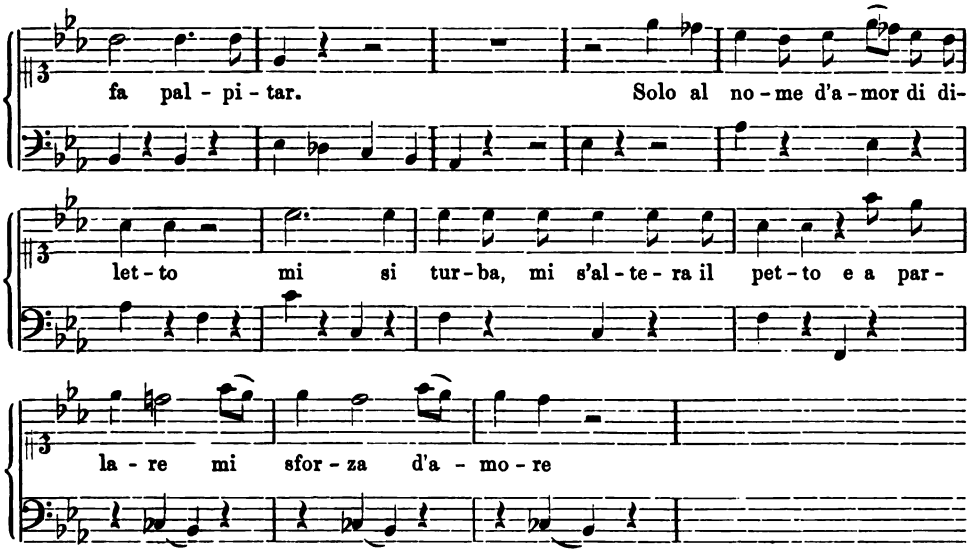


Duettino Nr. 2. Nach dem colla parte Seite 28 steht auch im Autograph kein a tempo; es kann kaum anderswo eintreten, als wie bisher gebräuchlich Seite 29, Takt 6.

Auf einem Blatte bei André stehen die letzten zwölf Takte der Cavatina Nr. 3; drei Takte vom $^3/_4$ Takt vollständig instrumentirt; vom Presto nur Violine und Bass mit sehr unwesentlichen Veränderungen.

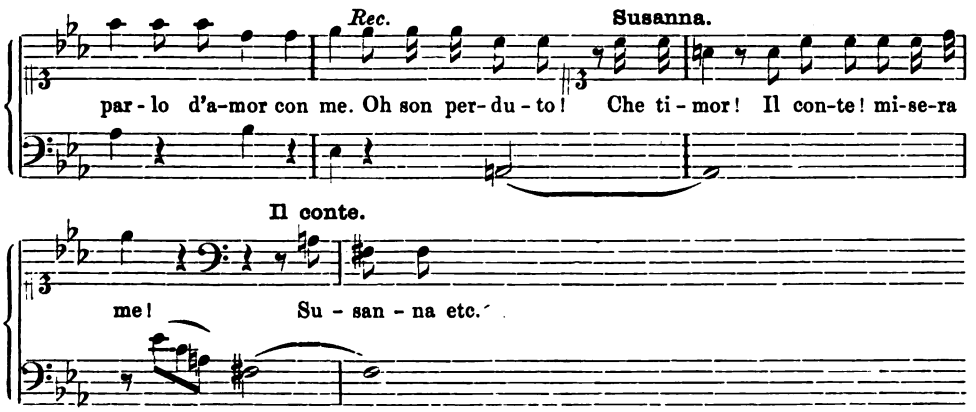
Duettino Nr. 5, Seite 48. Die drei Ritornelltakte sind im Autograph auf der Rückseite des vorhergehenden Recitativs später dazu geschrieben; das Stück hatte ursprünglich einen andern Anfang, der aber durch Ausradiren und Durchstreichen völlig unkenntlich geworden ist.

Aria Nr. 6. Zu diesem Prachtstück war von Mozart eine interessante Erweiterung beabsichtigt, welche sich skizzirt bei André befindet. Wie nach der ersten Abwickelung des Hauptmotivs im sechszehnten Takte der Zwischensatz in *B* dur eintritt, sollte nach der zweiten Seite 59, System 2, Takt 3 durch einen Übergang nach *As* dur ein zweiter Zwischensatz kommen, von dem Folgendes notirt ist:



Offenbar sollte dann rondoartig das erste Motiv zum dritten Male kommen und hierauf die Aria so weitergehen, wie wir sie kennen.

Den Anfang des folgenden Recitativs giebt das Autograph anders als die alte gestochene Partitur. Cherubino fährt nach dem Schluss der Aria augenblicklich fort:



Die Abweichung, an und für sich bedeutungslos, kann von Mozart selbst getroffen worden sein, indem es natürlicher ist, dass Susanna den Grafen kommen hört, als der ganz in seiner Schwärmerei befangene Cherubino.

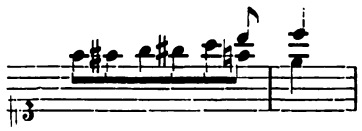
Terzetto Nr. 7, Seite 64. Die Hörner sind nicht näher bezeichnet; aus dem Zusammenhange und ihrer Lage zwischen Klarinetten und Fagotten geht wohl hervor, dass es hohe *B*-Hörner sein sollen.

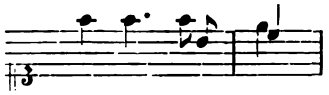
Coro Nr. 8, Seite 79. Am Schlusse steht: »Wenn dieser Chor das zweite Mal gesungen wird, so bleiben die Instrumenten wie das erste Mal«. Nachher sind die vier Singstimmen und der Bass nochmals aufgeschrieben und darüber »gl' Istromenti come prima«.

Cavatina Nr. 10, Seite 97. Ist ohne Tempobezeichnung; Larghetto ist mit Rothstift von fremder Hand dazugeschrieben.

Canzona Nr. 11, Seite 105. Ohne Tempobezeichnung; Andante con moto hinzugefügt.

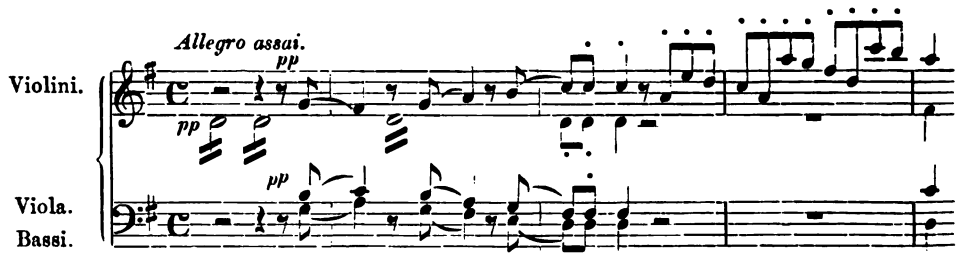
Terzetto Nr. 13, Seite 123 ist Allegro spirituoso, nicht molto bezeichnet. Die Gräfin hatte ursprünglich an den Stellen, wo sie mit Susanna zusammen singt, die obere Stimme. Durch die nachherige Umsetzung ist eine häufige Abänderung im Texte nöthig geworden, auch ist, je nachdem Stimmführung und dramatischer Ausdruck es verlangten, bald bei der oberen Stimme »Susanna« und bei der zweiten »contessa«, bald umgekehrt angemerkt. Bei der Variante in der Stimme der Susanna

Seite 130, Takt 6 und 7  ist in manchen Partitur-

abschriften und Klavierauszügen in der Stimme der Gräfin eine entsprechende:  . Das Autograph hat diese letztere nicht, obwohl sie wegen der beiden Einklänge, welche entstehen, wenn die Sängerin der Susanna nicht nach dem hohen *c* hinaufgeht, berechtigt wäre.

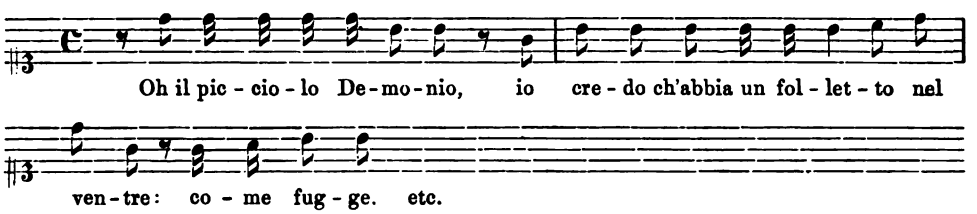
Das dem Terzett folgende kurze Recitativ Seite 132 ist nur in Abschrift vorhanden, das Original also verloren gegangen.

Duettino Nr. 14, Seite 132, System 7. In der ursprünglichen Gestalt ist es um zehn Takte länger; die Abkürzungen, zweimal vier und einmal zwei Takte, sind im Autograph durch Rothstift-Einklammerungen angedeutet; mögen sie nun von Mozart selbst gemacht sein oder nicht, sie sind sehr zweckmässig, da das Stück für die gespannte Situation nicht flüchtig genug vorübergehen kann; unverkürzt findet es sich im Anhang I, Seite 403. Unter den Fragmenten bei André ist ein Blatt mit der Überschrift: Atto 2do Scena III (in vece del Duetto di Susanna e Cherubino), auf welchem folgende Takte in Partitur mit zwei offen gelassenen Systemen für die Singstimmen stehen:



Ob dies nun ein anderes Ritornell zu dem uns bekannten Duett sein soll, oder ob das Duett überhaupt anders komponirt werden sollte, ist aus diesen Takten nicht zu ersehen; das in vece der Überschrift spricht für die zweite Annahme.

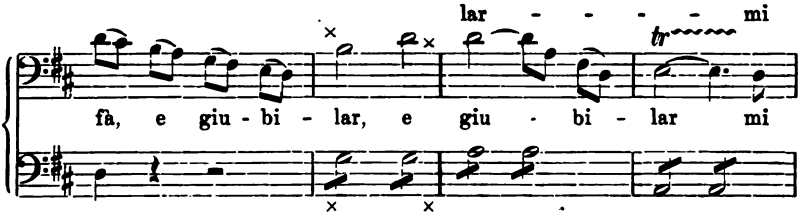
Das folgende Recitativ hat eine Abänderung erfahren. Im Autograph steht:



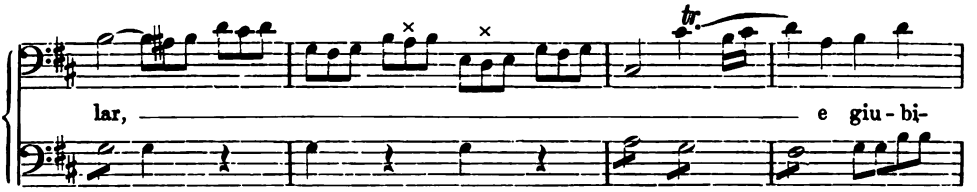
Die ersten Worte sind in »oh guarda il Demonietto« umgeändert; die folgenden bis ventre gestrichen.

Finale Nr. 15, Seite 145, System 2, Takt 1. Die Hörner ohne weitere Bezeichnung müssen abermals wohl hohe *B*-Hörner sein, weil sie sonst zuweilen tiefer als der Bass liegen würden, was gewiss nicht beabsichtigt ist.

Recitativ und Aria Nr. 17, Seite 233. Die Bezeichnung Maestoso zu Anfang ist nicht von Mozart's Hand. Der Schluss der Arie war ursprünglich von Seite 243, Takt 7 an:



Der zweite Takt wurde dann durchstrichen und auf die Rückseite des Bogens verwiesen, auf der die bekannten verlängernden vier Takte stehen:

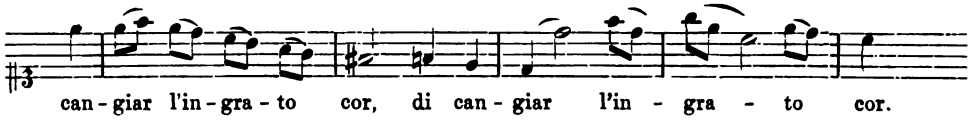


Die mit ×× bezeichneten Noten sollen wohl *ais* und *dis* sein; bei Mozart stehen keine Erhöhungszeichen.

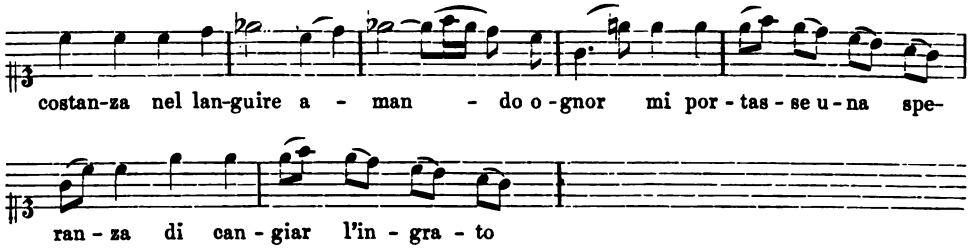
Sestetto Nr. 18, Seite 246. Die Tempobezeichnung fehlt. Vom zweiten Takte Seite 264 bis zum vierten Seite 265 ging ursprünglich die Flöte eine Oktave höher, der Fagott eine Oktave tiefer mit der Stimme der Susanna. In beiden Instrumenten ist die Stelle stark durchstrichen; ebenso ist Seite 266, Takt 6 und Seite 267, Takt 4 die mit der Stimme in der Oktave gehende Flöte entfernt und beide Male die Viertelnote *c* dafür hinzugefügt worden. Es ist ersichtlich, dass Mozart hier überall den reinen Vokalklang dominiren lassen wollte. Aus dem Umstande, dass trotz der deutlichen Korrektur sich die Flöte an beiden Stellen in Abschriften und der alten gestochenen Partitur erhalten hat, geht hervor, dass, wie schon öfter zu folgern Veranlassung war, die Abänderung erst vorgenommen wurde, nachdem bereits Abschriften der Oper in die Welt gegangen waren; der Fagott mag schon vorher gestrichen worden sein. Die Verlängerung der Kadenz Seite 269 letzter und Seite 270 erster Takt ist später eingeschoben; die beiden Takte mit der ganzen Instrumentirung stehen auf einer besonderen Seite.

Nach dem Recitativ Seite 272 findet sich die Bemerkung »Segue l'arietta di Cherubino« und weiter »dopo l'arietta di Cherubino viene Scena 7ma — ch'è un Recitativo instrumentato con aria della Contessa«. Diese Arietta ist nicht vorhanden.

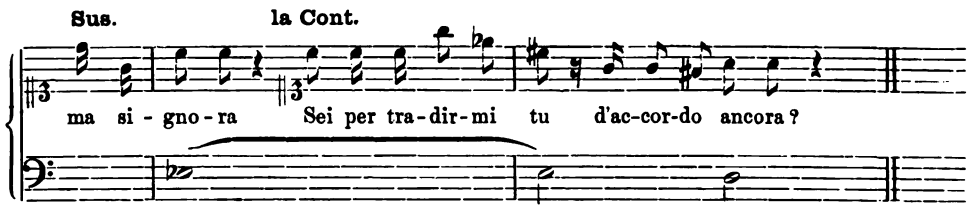
Aria Nr. 19. Seite 277, System 2, Takt 2 bis 7 lauteten ursprünglich:



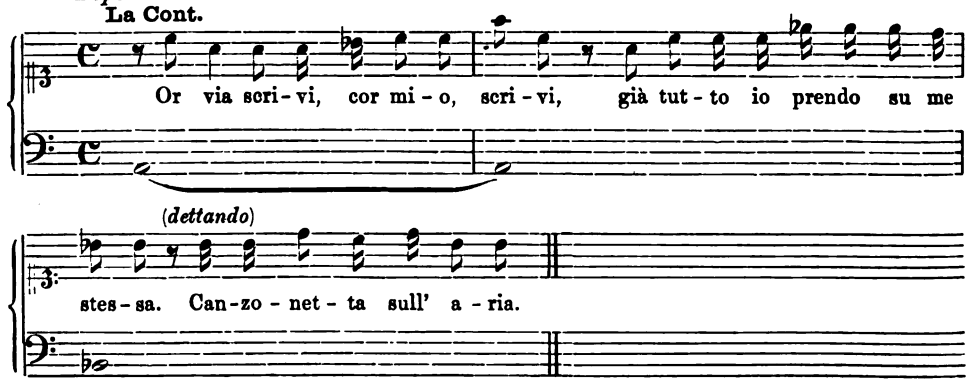
Der damit übereinstimmende Bass ist ausradirt, die Singstimme vom zweiten Takte an ausgestrichen und die neue Version daruntergeschrieben. Ferner sind die sieben Takte, von Takt 10, Seite 278 an, späterer auf einem besonderen Blatte geschriebener Zusatz:

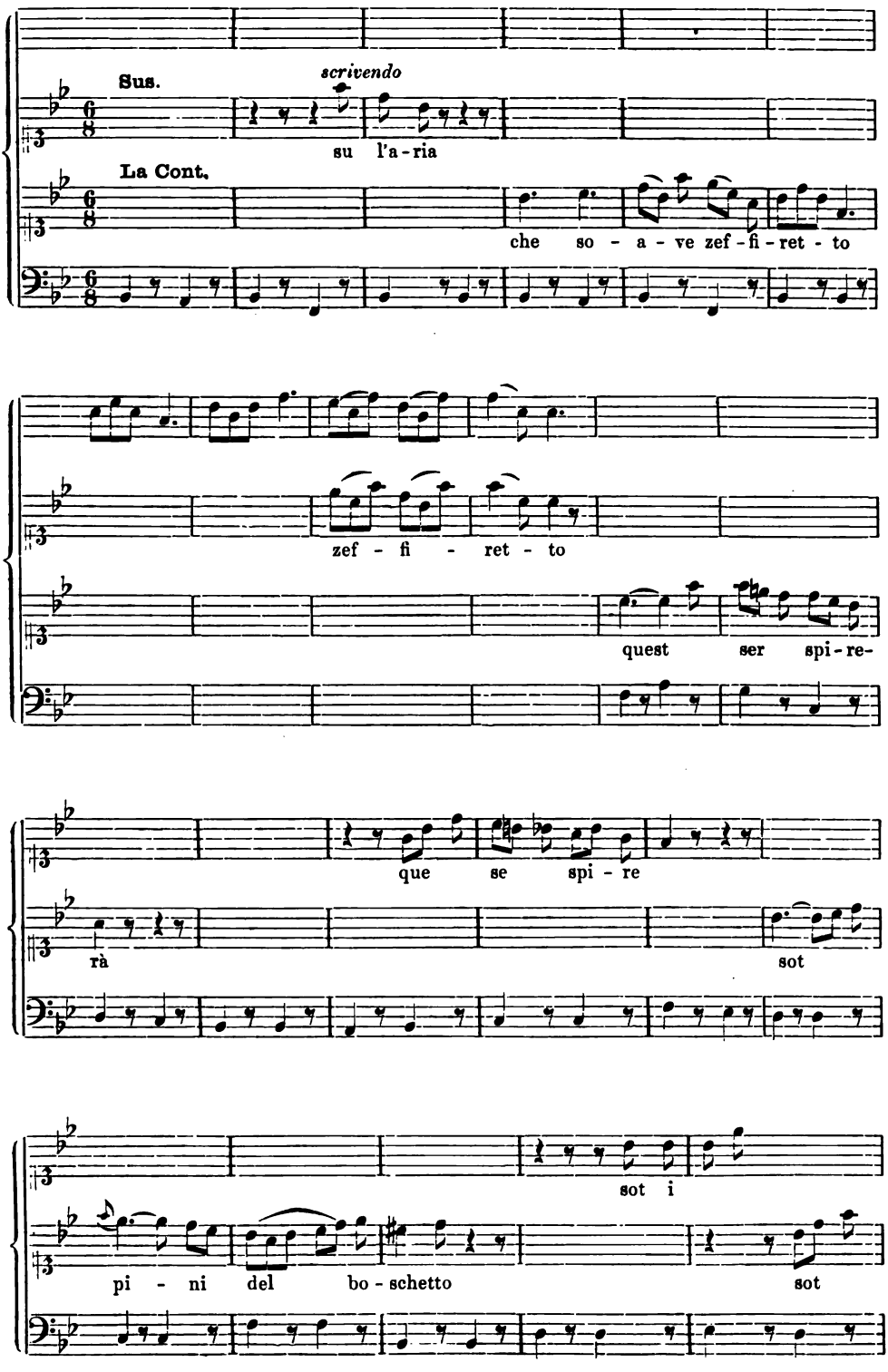


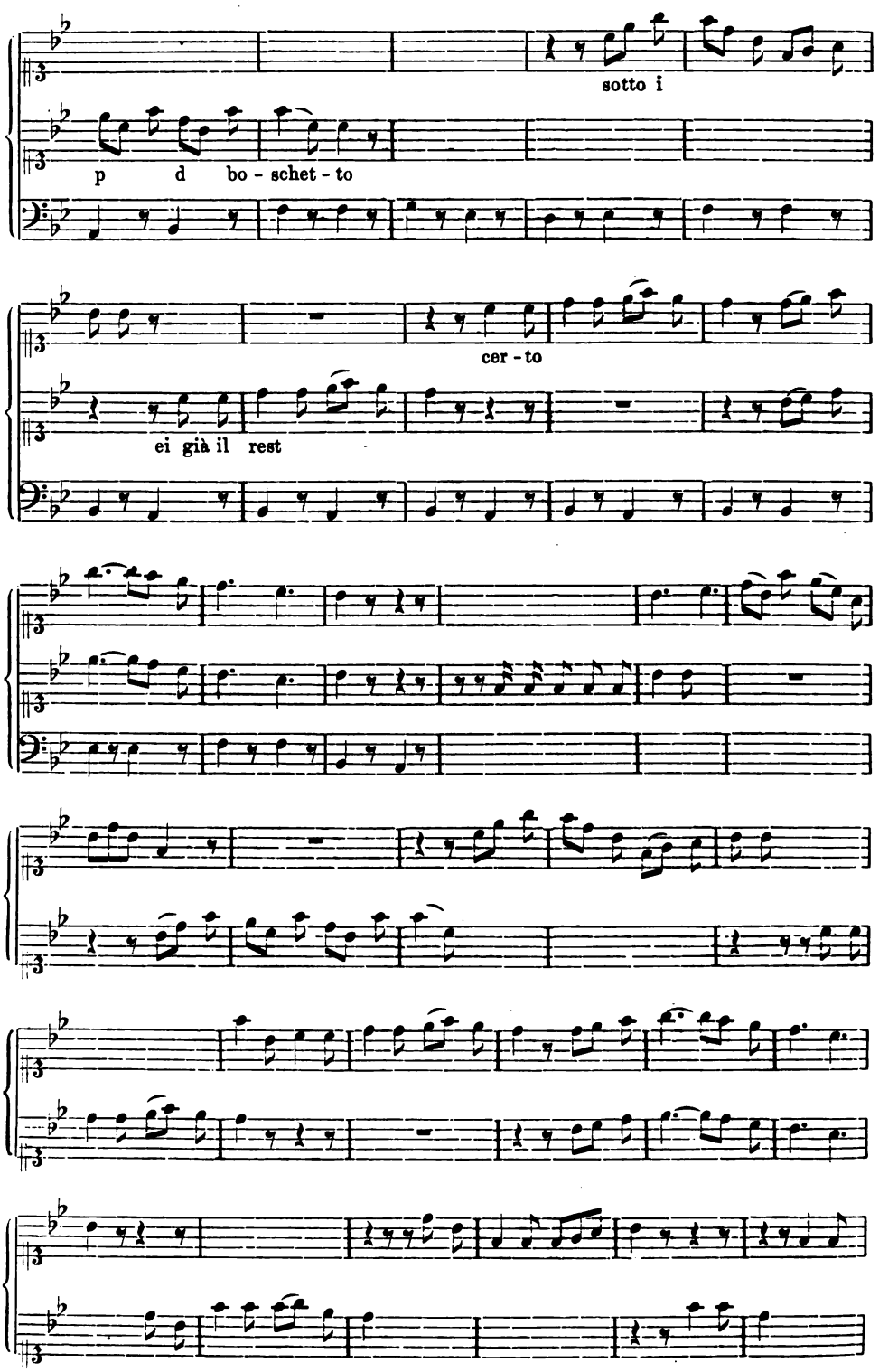
Das Recitativ vor dem Duett Nr. 20 Seite 281 hatte früher folgenden Schluss:

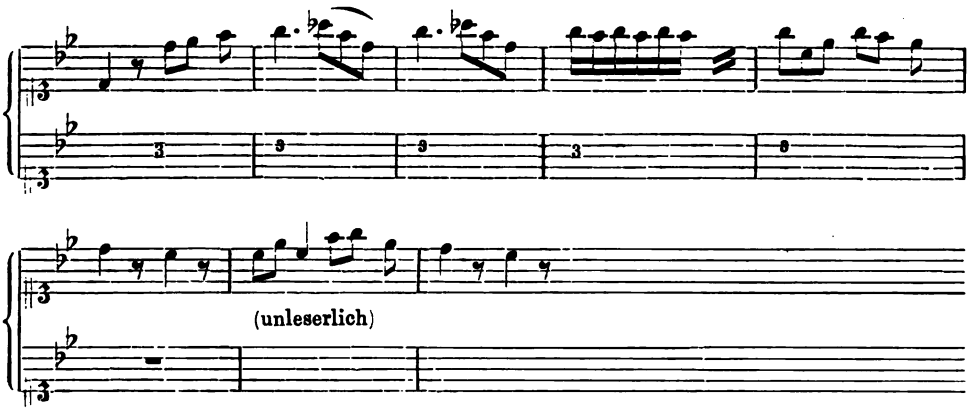


Die letzten zwei Takte sind mit Rothstift durchstrichen, der neue um zwei Takte verlängerte Schluss von anderer Hand daruntergeschrieben. Trotzdem ist aber seine Echtheit nicht zu bezweifeln, denn den allerliebsten Einfall, dass die Gräfin schon vor dem Duett, im Schlusstakt des Recitativs, zu diktiren beginnt, würde wohl schwerlich ein Andrer als Mozart gehabt haben. Zudem scheint der alte Schluss mit der leidenschaftlichen Aufwallung der Gräfin darauf hinzudeuten, dass ein Musikstück andern Inhaltes als den des sogenannten Schreibeduetts folgen sollte. Eine Skizze fast des ganzen Duetts, öfters abweichend von der nachherigen Ausführung, nebst den letzten abermals abgeänderten Takten des vorhergehenden Recitativs, aus André's Fragmenten, ist der Mittheilung werth. Der Text ist nur sehr flüchtig angedeutet.




Sus.
scrivendo
su l'a-ria
La Cont.
che so - a - ve zef - fi - ret - to
zef - fi - ret - to
quest ser spi-re-
que se spi - re
rà
sot
sot i
pi - ni del bo - schetto
sot


sotto i
p d bo - schet - to
cer - to
ei già il rest



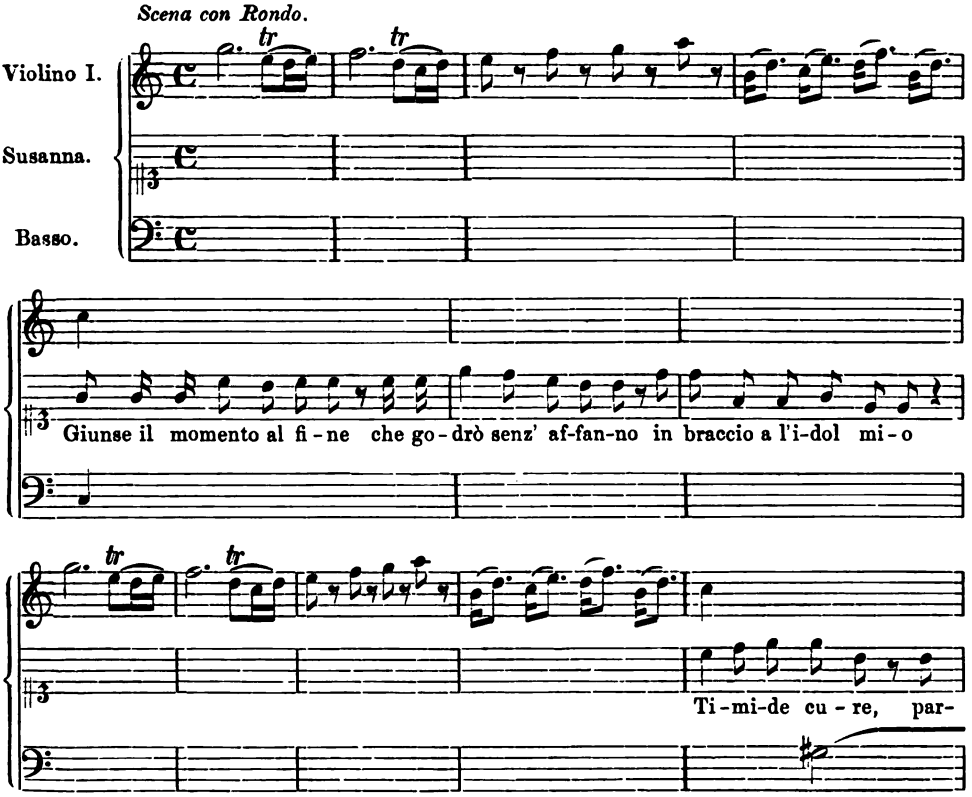
Seite 289, System 5, Takt 1 ist zu den Worten der Gräfin »datemi i vostri fiori« die Bemerkung hinzuzufügen »prende i fiori di Cherub. e lo baccia in fronte« (sie nimmt die Blumen von Cherubino und küsst ihn auf die Stirn).

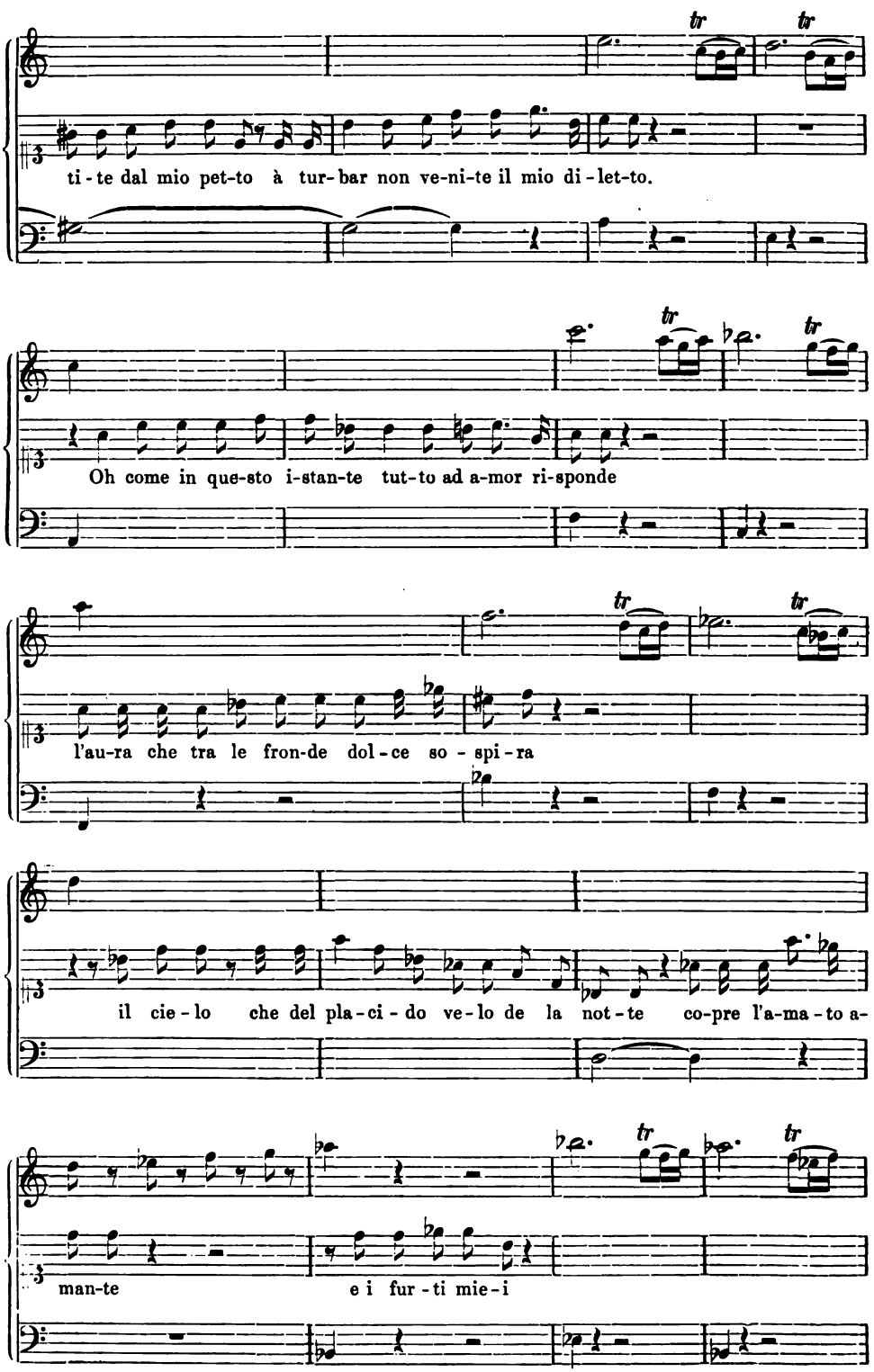
Cavatina Nr. 23, Seite 313. Ohne Tempobezeichnung.

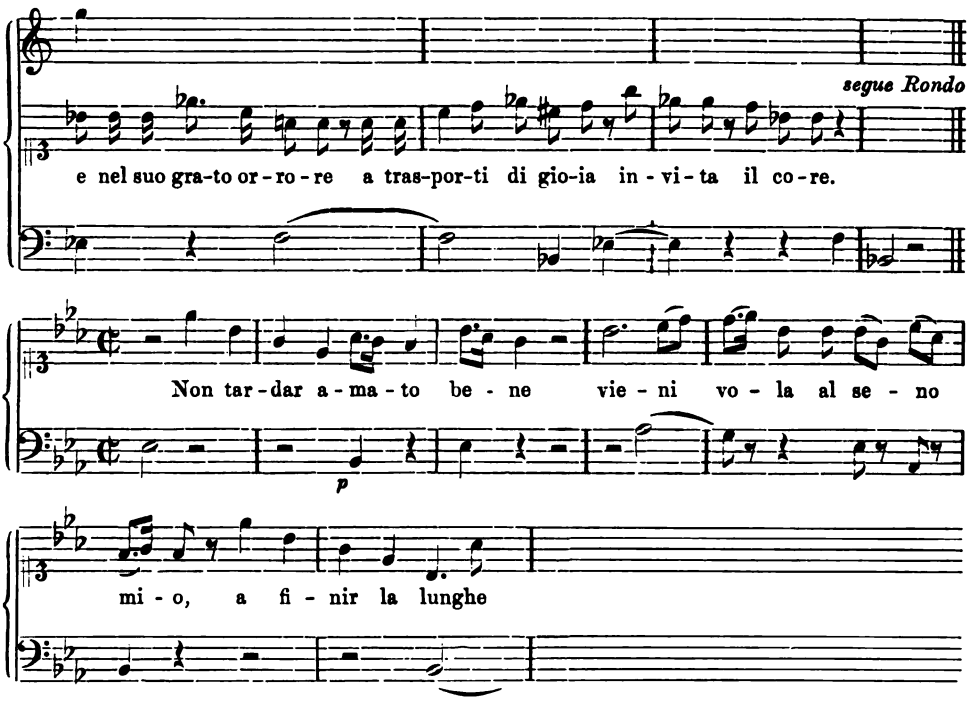
Aria Nr. 25, Seite 323. Die Hörner müssen auch hier ohne Zweifel hohe *B*-Hörner sein.

Das Recitativ zur Arie des Figaro Nr. 26, Seite 333 ist nur in Abschrift bei der Partitur; das Original hat André. Die Arie ist ohne Tempobezeichnung.

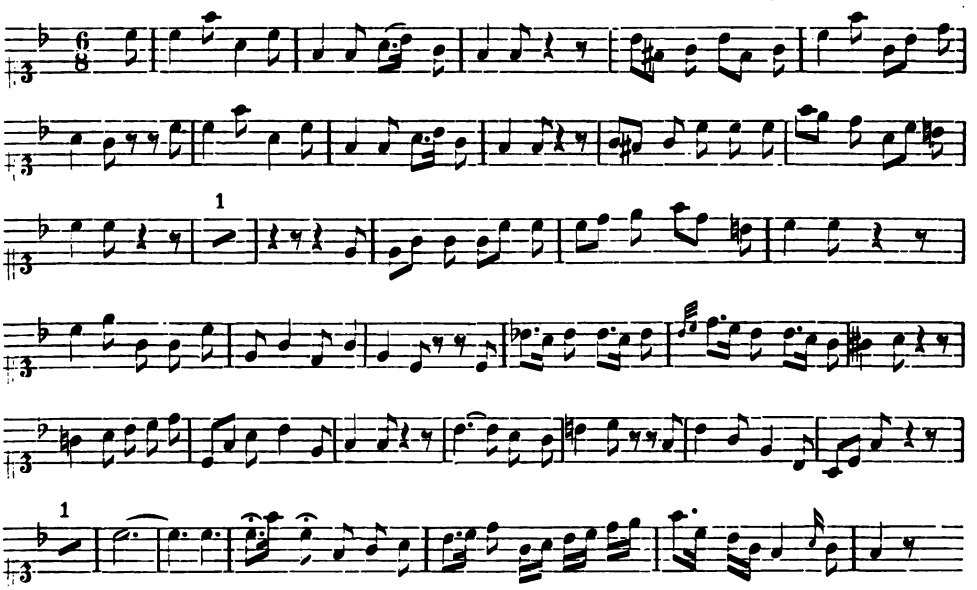
Recitativ und Aria Nr. 27, Seite 343, System 7. Zunächst ist eine interessante Skizze mitzutheilen, welche das Recitativ in veränderter Gestalt zeigt, während das nur angelegte Hauptmotiv ein vollständig anderes ist.



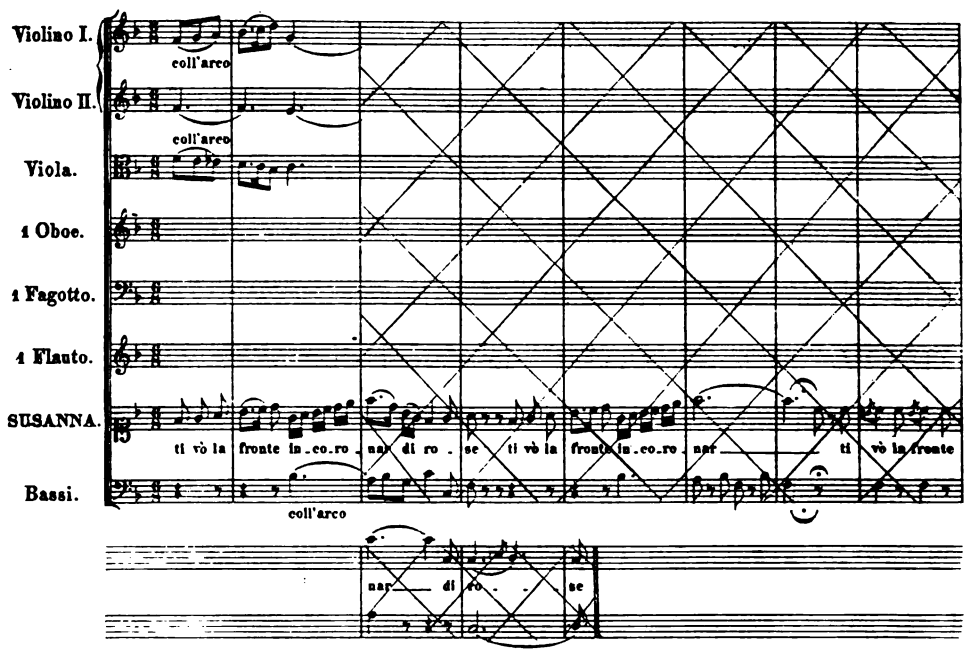

ti-te dal mio pet-to à tur-bar non ve-ni-te il mio di-let-to.
Oh come in que-sto i-stan-te tut-to ad a-mor ri-sponde
l'au-ra che tra le fron-de dol-ce so-spi-ra
il cie-lo che del pla-ci-do ve-lo de la not-te co-pre l'a-ma-to a-
man-te
e i fur-ti mie-i

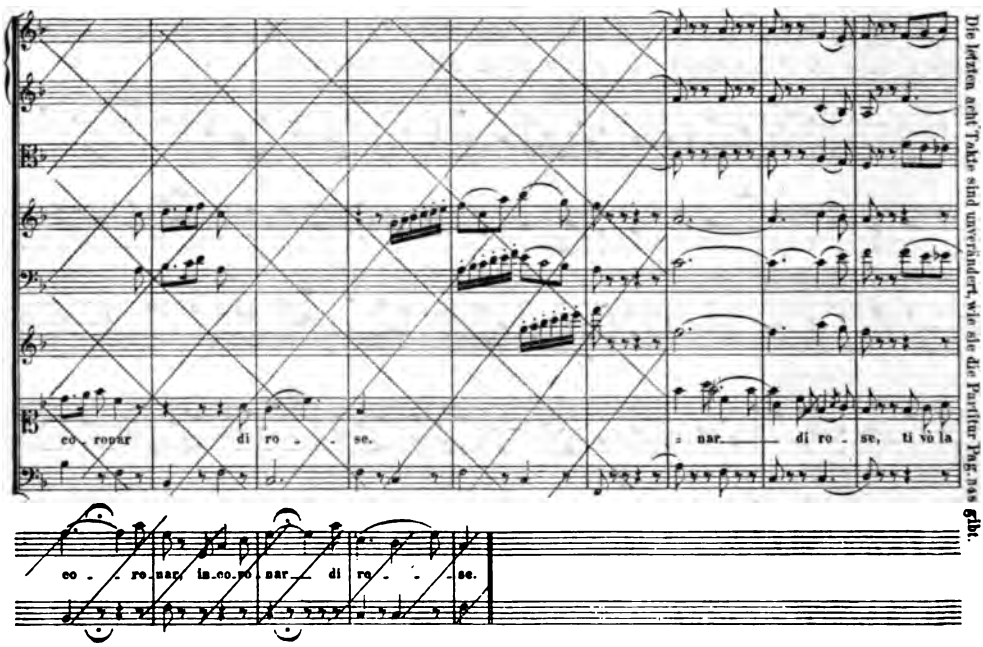


Ausser dieser Skizze besitzt André noch ein Blatt, auf welchem die Singstimme der spätern Arie in *F*dur Seite 345 mit einigen Abweichungen notirt ist.



Es scheint Mozart viel Mühe gemacht zu haben, die Arie so zu gestalten und abzurunden, bis sie die unvergleichliche Vollendung in Form und Inhalt erhielt, in der wir sie kennen; namentlich am Schluss, den er noch in der Partiturausarbeitung auf bei ihm ganz ungewöhnliche Weise vielfach verändert, erweitert und dann wieder gekürzt hat, bis er ihn befriedigte:





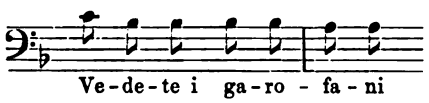
Und doch entschloss sich Mozart bei einer spätern Aufführung der Oper, dieses sein wie aller Welt Lieblingsstück zu entfernen, wozu ihn aber wohl nicht seine Überzeugung, sondern äussere Umstände bestimmten. Als man im Sommer 1789 den »Figaro« wieder auf die Bühne brachte, schrieb Mozart für die Sängerin Ferrarese del Bene, welche die Gräfin sang und wahrscheinlich diese Partie glänzender und umfangreicher haben wollte, die Arie »al desio di chi t' adora«, die an Stelle jener

Arie der Susanna gesetzt wurde; das Recitativ dieser letzteren wurde jener vorangestellt, trotz des Personenwechsels. Da das Autograph der Arie »al desio« nicht zu ermitteln war, so musste sich der Herausgeber darauf beschränken, die augenscheinlichen Fehler und Inkonsequenzen der alten Partiturausgabe zu berichtigen. S. Anhang III, Seite 411*). Zur Entschädigung für Susanna schrieb Mozart die Arietta »un moto di gioja«. S. Anhang II, Seite 407. Die Originalpartitur, früher Eigenthum des Herrn F. Mendheim in Berlin, trägt die Überschrift »da Wolfgango Amadeo Mozart« und neben der Singstimme steht von seiner Hand Susanna, ein Umstand, durch welchen die Vermuthung, diese Arietta sei eigentlich für Cherubino geschrieben (der sie ganz wohl an der oben gedachten Stelle singen könnte, wo eine Arietta für ihn angezeigt aber nicht vorhanden ist), entkräftet wird. Sie konnte nicht anders placirt sein, als in der Scene nach Figaros Arie Nr. 26 und vor der neuen Arie der Gräfin. Wahrscheinlich ist der Dialog dieser Scene geändert worden, denn das auf dem Autograph befindliche Stichwort »è pur n'ho paura« kommt im ursprünglichen Dialog nicht vor. Die Arietta »un moto di gioja« steht mit Klavierbegleitung in den Liedern des fünften Heftes der Mozart'schen oeuvres complètes bei Breitkopf und Härtel. Die Partitur erscheint hier zum ersten Male.

Das kleine Recitativ vor dem Finale Seite 348, System 2 fehlt im Autograph.

Finale Nr. 28. Die auf besondere Bogen geschriebenen Blasinstrumente von Seite 385 bis zum Schluss besitzt André. Wo sonst die Nothwendigkeit eintrat (wegen der unzulänglichen zwölf Linien des Notenpapiers, dessen sich Mozart auch bei dieser Partitur bediente), die Blasinstrumente separat zu schreiben, sind die Bogen und Blätter nicht nur erhalten, sondern auch bei dem Ganzen geblieben. D. Curzio tritt dem Autograph zufolge nicht am Schlusse mit den Anderen auf, aber wohl nur, weil Mozart, als er die Finalscene schrieb, schon wusste, dass Basilio und Curzio von einer und derselben Person dargestellt werden würden, sonst dürfte ihm die mehrfache Besetzung der Tenorstimme in dem sehr rauschenden Schlusssatze, in welchem alle übrigen Stimmen (mit Ausnahme der des Grafen, die indess auch meist mit den anderen Bässen geht) doppelt und dreifach besetzt sind, nicht unerwünscht gewesen sein. Die neue Ausgabe hat nicht beanstandet, den Curzio mitkommen und mitsingen zu lassen.

Eine Änderung in den Noten und zwar in rhythmischer Beziehung hat man sich erlauben zu müssen geglaubt. Seite 174, Takt 1 und 2 ist garofani im Autograph mit dem Accent auf der vorletzten Silbe deklamirt:



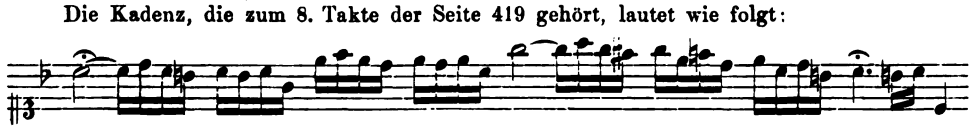
Da jedoch das Wort garófani ausgesprochen wird, hat man die Noten demgemäss abgeändert. Sollte Jemand in der falschen Betonung nicht ein Versehen Mozart's, sondern eine besondere Feinheit, etwa eine Charakterisirung der Trunkenheit Antonio's oder eine höhnische Ausdrucksweise finden, so steht es ihm ja frei die ursprüngliche Deklamation wiederherzustellen.

---

*) Das britische Museum besitzt einen geschriebenen Klavierauszug dieser Arie mit folgender Bemerkung:

»Dieses Manuskript ist diejenige mit der Handschrift gleichlautende Kopie, nach der Mozart den Gesang seiner Frau begleitete, wenn sie diese schöne Arie sang. Er schrieb auch eine kleine Kadenz für sie, die noch in seiner Handschrift am Ende der Arie zu finden ist. Madame Mozart war so freundlich, mir diese Kopie zu schenken, als ich das Vergnügen hatte, sie in Salzburg im August 1829 zu besuchen. Vincent Novello.«

Die Kadenz, die zum 8. Takte der Seite 419 gehört, lautet wie folgt:



Nr. 18. Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni.

Köch. Verz. Nr. 527.

Vorlagen: 1. Die nicht vollständige autographe Partitur im Besitze der Frau Pauline Viardot-Garcia in Paris.

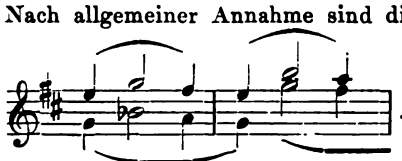
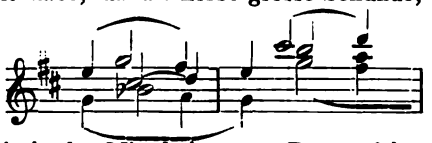
2. Eine alte geschriebene Partitur im Besitze des Koncertmeisters F. Schubert in Dresden.

Der italienische Text ist gedichtet von Lorenzo da Ponte. Die geschriebene Partitur stammt aus dem Nachlasse des Luigi Bassi. Es ist eine Abschrift, wie sie der Direktor der Prager Oper zu Mozart's Zeit, Dom. Guardasoni, von damals gangbaren Opern an die Bühnen lieferte und wie deren die Bibliothek des königl. Hoftheaters in Dresden mehrere besitzt. Diese Abschrift enthält nur die Musikstücke der ersten Aufführung vom Jahre 1787 ohne die Nachträge von 1788; sie ist also ohne Zweifel ehe diese existirten und bald nach der ersten Prager Aufführung angefertigt worden, und dies ist ein bedeutungsvoller Umstand, weil durch ihn fast unwiderleglicher Aufschluss über manche Einzelheiten der Partitur gegeben wird, deren Echtheit in neuerer Zeit bezweifelt worden ist. An den betreffenden Stellen wird darüber referirt werden.

Bei Angabe der Scenerie sind theils das von Dr. Leopold von Sonnleithner herausgegebene Prager Originaltextbuch (Leipzig, bei Breitkopf & Härtel), theils die im Autograph der Partitur enthaltenen Bemerkungen, theils das Textbuch vom Jahre 1814, welches den italienischen Aufführungen der Oper in Dresden zu Grunde lag, benutzt worden. Dies ist desshalb von besonderer Bedeutung, weil es von oben erwähntem Luigi Bassi, dem ersten Darsteller des Don Juan, während er Regisseur der italienischen Oper in Dresden war, redigirt worden ist. Es wurde den Aufführungen der Oper auch nach Bassi's Tode und später theilweise denen in deutscher Sprache, in welcher man die Oper erst im Jahre 1821 unter C. M. v. Weber's Direktion auf dem Hoftheater gab, zu Grunde gelegt. In der Folge wurden aber viele Vorschriften des Textbuches unbeachtet gelassen; u. a. nahm man den unglücklichen Vorschlag Rochlitz's, die Scene der Elvira: »In quali eccessi o numi« der Registerarie Leporello's unmittelbar folgen zu lassen, kritiklos auf und hält bis heute unerschütterlich daran fest, obgleich uns das oben gedachte Textbuch, dem auch die für die erste Aufführung in Wien getroffenen Abänderungen beigefügt sind, belehrt, dass Mozart selbst dieser Scene die Stelle anwies, welche sie im Bassi'schen Textbuche hatte, nämlich im zweiten Akte. In der vorliegenden Partitur ist man nun auch in so fern dem Bassischen Textbuche gefolgt, als die bei der ersten Aufführung in Wien ausgelassene, für uns aber unentbehrliche Arie D. Ottavio's: »Il mio tesoro« an die ursprüngliche Stelle gesetzt, dagegen aber das für Wien nachkomponirte Duett: »Per queste tue manine« nicht in den Verlauf der Handlung aufgenommen ist. So folgt nun die grosse Scene der Elvira statt nach diesem Duett unmittelbar nach Ottavio's Arie; die später für ihn nachkomponirte Arie: »Dalla sua pace« auf die Scene der D. Anna Nr. 10 im ersten Akte. Die Arie Masetto's ist in den alten Partituren irrthümlich als nachkomponirtes Stück bezeichnet, sie ist schon bei der ersten Aufführung der Oper in Prag gesungen worden. Die Aufnahme des Duetts: »Per queste tue manine« in den Kontext der Oper erschien misslich, weil es nur durch eine nicht zu empfehlende gänzliche Umgestaltung der Scenen nach dem Sextett und, wie schon bemerkt, durch Beseitigung der Arie Ottavio's im Sinne des Wiener Textbuches geschehen könnte. Überhaupt erscheint es unzweckmässig, das Duett in die Oper aufzunehmen, da es den Fluss der Handlung, die vom Sextett an eine entschieden tragische Färbung annimmt, durch eine Scene störend unterbricht, welche in ihrer derben, ja niedrigen Komik, tief unter den anderen komischen Situationen der Oper steht. Überdies ist die Autorschaft Mozart's an den Recitativen, welche dem Duett vorangehen und folgen,

keineswegs verbürgt, ja sie sind nicht einmal vollständig vorhanden, wie aus einer Vergleichung der Partitur mit dem Sonnleithner'schen Buche zu ersehen ist. Und endlich wird man vom rein musikalischen Gesichtspunkte aus nicht Anstand nehmen, das Duett unter allen Musikstücken des Don Juan als das wenigst bedeutende und am leichtesten entbehrliche zu erklären. Es erscheint daher in unserer Ausgabe als Anhang II (Seite 355).

Seite 2, System 2, Takt 3 und 5. Entsprechend dem Autograph steht hier bei den Saiteninstrumenten *sf.*, bei den Blasinstrumenten *f.* Obwohl Mozart häufig absichtlich nicht alle Instrumente in einem und demselben Takte übereinstimmend dynamisch bezeichnet, so sind ihm auch zuweilen in dieser Beziehung Inkonsequenzen nachzuweisen, und der vorliegende Fall gehört wohl dazu, denn ein Grund zur Verschiedenheit der Bezeichnung lässt sich hier nicht einsehen.

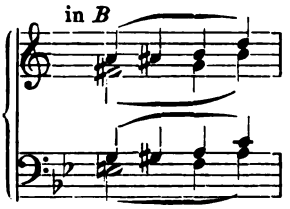
Seite 4, Takt 9 und 10. Nach allgemeiner Annahme sind diese Takte im Autograph folgenderweise notirt:  . Trotzdem haben sie zu manchen Diskussionen Veranlassung gegeben. Einerseits meinte man, es sei nicht einzusehen, wesshalb Mozart nur das *h* der zweiten, nicht aber auch dem entsprechend das der ersten Violine in *b* verwandelt habe, da die herbe grosse Sekunde, welche durch Hinzutreten der Flöte entsteht,  in den Oberstimmen noch schärfer hervortrete, wie in den Mittelstimmen. Dem zufolge erklärte man sich dafür, dass auch in der ersten Violine *b* stehen müsse, und Mozart das Versetzungszeichen nur vergessen habe; in dieser Weise ist die Stelle in den bisherigen Partituren gestochen und sie wird in der Regel auch so gespielt. Hiergegen wurde geltend gemacht, dass die Anomalie vollständig zu rechtfertigen wäre, indem Mozart wohl eine Mittelstimme der harmonischen Bereicherung wegen verändern konnte, nicht aber den Gang der Melodie; und in der That, nimmt man sich die Mühe, eine grössere Anzahl von Werken Mozart's jeden Genres auf diese Ansicht zu prüfen, so wird man sie als begründet anerkennen müssen, man wird die Integrität der Melodie überall gewahrt finden, mag sich um diese das Harmonische noch so reich und mannigfaltig gestalten. Die Redaktion schloss sich desshalb jener Ansicht nicht nur an, sondern geht noch weiter, indem sie auch die Richtigkeit des *b* der zweiten Violine nicht anerkennt; denn das Zeichen, welches vor der Note *h* im Autograph sichtbar ist, ähnelt überhaupt keinem *b* und namentlich keinem der andern von Mozart in der Partitur geschriebenen, es sieht eher wie ein ausgestrichenes *b* aus, und es wird bedauert, dass das Zeichen nicht genau nachgebildet worden ist, um es hier veranschaulichen zu können. Es wurde angenommen, dass die allgemein gebräuchliche Note *b* in beiden Stimmen *h* sein müsse, da die Herbheit des Intervalls *h cis* sehr durch die Klangverschiedenheit der Blas- und Saiteninstrumente gemildert wird; es könnte endlich aus vielen Beispielen dargethan werden, dass Mozart derartigen Dissonanzen durchaus nicht abhold ist, und wurde demgemäss in beiden Violinen *h* in die Partitur aufgenommen. Die Wiederholung des ganzen 24 Takte langen Passus vom zweiten Takt des Allegro an, ist im Autograph nach der Durchführung nicht ausgeschrieben, sondern nur durch »Dal Segno 𝄋 24 Takte« angedeutet, kann also keinen Aufschluss geben. Es ist übrigens bekannt, dass Mozart von den Zeitgenossen seiner überkühnen harmonischen Verbindungen wegen aufs äusserste angefeindet wurde und noch in den zwanziger und dreissiger Jahren gab der Anfang seines Quartetts für Streichinstrumente in *C*dur Männern wie Fétis, Gottfr. Weber u. A. Veranlassung, sich auf das schärfste gegen die Statthaftigkeit derartiger Kombinationen

zu erklären. Sehr möglich, dass auch über die Stelle in der Ouverture zum Don Juan ein Zetergeschrei erhoben und Mozart dadurch bestimmt wurde, die Veränderung des *h* in *b* in beiden Violinen wenigstens zu dulden. Die erwähnte alte Abschrift hat nur in der zweiten Violine das *b*.

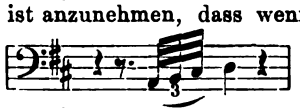
Im Autograph findet sich ein Blatt mit einem dreizehn Takte langen vollkommenen Abschluss der Ouverture, welcher vor den letzten, in die Introduktion überleitenden elf Takten einzufügen ist, will man die Ouverture als selbständiges Musikstück spielen. Mag ihn nun Mozart selbst gemacht haben, wofür die Handschrift spricht, oder sein Schüler Süssmayr, dessen Handschrift der Mozart's sehr ähnlich sein soll: dieser Schluss ist übereilt, zu kurz, sichtlich für eine Koncertaufführung eilig hingeworfen und der klassischen Ouverture nicht würdig. Siehe Anhang I. Seite 354.

Seite 83, System 4, Takt 1. Im Autograph steht hier in der Bratsche *e*, welche nicht in den Accord passt und die man in den früheren Ausgaben in *d* verändert hat. Dagegen spricht die Stimmenführung; es muss ohne Zweifel $\bar{d}$ sein, Mozart hat sich verschrieben und sich dieses *d* im Violinschlüssel gedacht, was bei ihm öfter vorkommt.

Seite 88, Takt 2. Klarinetten und Fagotte haben hier im Autograph

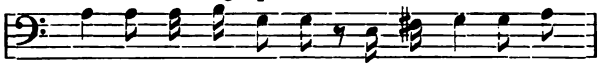


genau wie zwei Takte vorher, obwohl dort ein Dreiklang, hier ein Quartsextaccord den Takt beginnt. Abermals ein Schreibfehler, das erste Viertel wurde in *f a* geändert.

Seite 102, Takt 1 im ersten Viertel der Bässe die Note *d* mit blasser und auf oder unter dieser eine Viertelpause mit schwarzer Tinte. Das vorhergehende Recitativ ist mit ersterer, die Arie mit letzterer geschrieben. Ob die Note auf die Pause, also später als diese geschrieben ist oder umgekehrt, lässt sich nicht ermitteln. Ersteres ist wahrscheinlicherweise der Fall, also die Note neuer als die Pause; es liegt auch kein Grund vor, warum der Schlussaccord des von allen Instrumenten, also auch von sämmtlichen Bässen kräftig begleiteten Recitativs, einschliesslich des Dominantaccordes auf *a*, plötzlich von den Bässen entblösst werden soll, während alle andern Instrumente ihn anschlagen. Dass dies piano geschieht, macht den Grundton im Streichbass eben so wenig entbehrlich, wie das Vorhandensein desselben im Fagott. Ja, es ist anzunehmen, dass wenn Mozart der kleinen höchst pikanten Bassfigur  durch Entfernung des Grundtons vom ersten Viertel eine hervortretendere Bedeutung hätte geben und den Grundton überhaupt erst mit dem dritten Viertel erklingen lassen wollen, er das erste Viertel in den Blasinstrumenten unausgefüllt gelassen und diese mit dem vorhergehenden Dominantaccord abgeschlossen haben würde. Den Accord in den Blasinstrumenten allein mit dem Fagott als Bass ohne die tiefere Oktave im Kontrabass sich zu denken, ist als unmozartisch zurückzuweisen. Diese Gründe bestimmten zu der Annahme, dass Mozart die Arie früher komponirt hat als das Recitativ und ursprünglich allerdings beabsichtigte, den Bass erst mit der angeführten Figur eintreten zu lassen, wesshalb auch bei dieser das *p* im Autograph steht, und daher schreibt sich auch die Viertelpause; dass er aber dann die Nothwendigkeit einsah, den Schlussaccord des Recitativs auch von Vio-

loncellen und Bässen mitspielen zu lassen und er desswegen die Pause mit der beim Recitativ angewendeten blassen Tinte dick durch die Note *d* überschrieb, das *p* aber unter diese Note zu rücken vergass.

Seite 113, Takt 3 enthält im Autograph sechs Viertel:

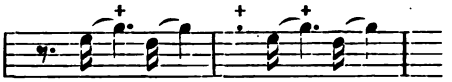


Durch Verkürzung der Noten auf dem 3., 5. und 6. Viertel und Auslassung der Achtelpause sind die normalen vier Viertel hergestellt.

Seite 126. Die Takte 3 bis einschliesslich 10 sind im Autograph mit Tinte durchstrichen; ob von Mozart selbst, möge dahingestellt bleiben.

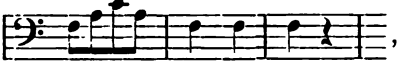
Seite 128. Finale. Von hier an fehlen leider häufig die Extrablätter, auf denen die Blasinstrumente geschrieben waren; für das erste Tempo das mit den Klarinetten. In demselben Tempo sind Hörner und namentlich Trompeten in den alten Ausgaben an mehreren Stellen unvollständig und unrichtig.

Seite 134, System 2, Takt 1 und 2. Die erste Violine hat im Autograph:



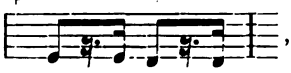
Takt 1 hat 15, Takt 2 14 Sechszehntel. Durch Zusatz eines zweiten Punktes bei den mit + bezeichneten Noten wurde das Fehlende ergänzt.

Seite 140, System 2. Nach dem vierten Takte hatte Mozart noch im Basse notirt

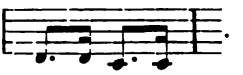


, die ersten beiden Takte dann aber ausgestrichen, die Viertelnote des dritten in die jetzige halbe verändert.

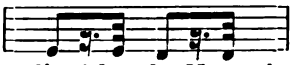
Seite 146. Das Autograph giebt den ersten Takt des Adagio (wohl nur aus Versehen ¢ bezeichnet) in der ersten Violine (in der zweiten steht unis.).



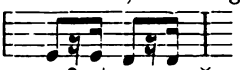
, den zweiten



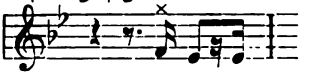
. Abgesehen von der augenscheinlichen Fehlerhaftigkeit im ersten Takte, ist nicht zu glauben, dass die Verschiedenheit zwischen beiden absichtlich war, vielmehr, dass der zweite Takt mit den ersten übereinstimmend sein sollte. Die Frage, ob die Pause ein Sechszehntel mit Punkt, die folgende Note aber ein Zweiunddreissigtel



oder die Pause ein Sechszehntel ohne Punkt, die folgende Note ebenfalls ein Sechszehntel sein soll



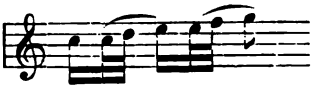
lässt sich leicht durch den ersten Sechszehntel-Auftakt



zu Gunsten der zweiten Version beantworten. Die breiteren weicheren Sechszehntel sind auch wohl der musikalischen Stimmung des nun folgenden Terzetts entsprechender. Die Verwirrung im Autograph kann ihren Grund nur im eiligen Schreiben Mozart's haben.

Seite 148. Vom Allegro $\frac{6}{8}$ sind die auf besondere Blätter geschriebenen Flötenstimmen als verloren anzusehn.

Seite 158, Takt 4 und 5. Die Violinen haben im Autograph



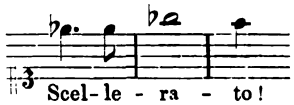
der Bass

. Erstere Rhythmisirung wurde gewählt.

Seite 159. Die Bemerkung »D. Ottavio balla Menuetto con D. Anna« steht nur im Autograph, nicht im Textbuche der ersten Prager Aufführung, und es muss dahingestellt bleiben, ob die Betheiligung der Masken am Tanze in des Dichters Absicht gelegen hat.

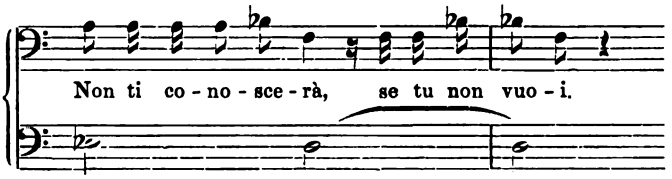
Seite 167. Von hier bis zum Schluss des Aktes waren sämmtliche Blasinstrumente auf besondere Blätter geschrieben, die nicht mehr existiren.

Seite 168. Von Takt 5 an hat Mozart alle Versetzungszeichen im Basse hinzuschreiben unterlassen und erst Takt 8 steht vor der Note *h* ein ♭. Dieses aber ist unbedenklich falsch und muss einen Takt früher stehen; denn wie bei Zerlina's erstem Ausrufe



mit dem *ges* der verminderte Septimenaccord auf *a* eintritt, soll es gewiss ebenfalls bei der folgenden Transposition um einen Ton höher geschehen und der Grundton zum hohen *as* der Singstimme muss *h* sein. Die Prager Abschrift ist auch hier wieder dem Autograph blindlings gefolgt.

Seite 204, System 4, Takt 3. Alte Ausgaben, Prager Abschrift und ursprünglich im Autograph:

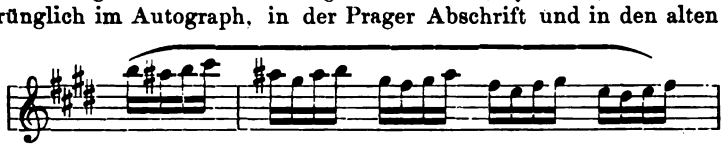


später in die jetzige Version geändert.

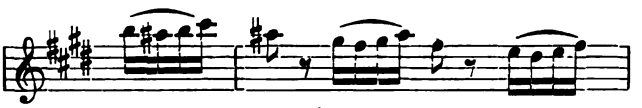
Seite 222. »Alle Blas Instrumenten extra« steht im Autograph: auch diese Partitur ist verloren gegangen, so dass vom ganzen Sextett nur die Singstimmen und Saiteninstrumente vorhanden sind. Die in den alten Ausgaben enthaltenen Blasinstrumente konnten indess mit Vortheil nach der Prager Abschrift kontrollirt und dadurch eine Zahl kleinerer Fehler verbessert werden, unter denen sich aber einer als ein recht schlimmer bemerkbar machte, nämlich die Versetzung der drei Noten im Fagott Seite 226, Takt 1 und 2 in den Tenorschlüssel, aus der geradezu ein Missklang entsteht. Von Seite 248 an bis zum Schluss hatte man sich in den Stimmen der Elvira, des Ottavio und Leporello Veränderungen in der Textunterlegung erlaubt, die dann wieder rhythmische Veränderungen in den Noten zur Folge haben mussten.

Seite 261, System 3. Über die allein richtige Einreihung der Arie an dieser Stelle ist oben das Nöthige gesagt, ebenso sind dort die Gründe dargelegt worden, aus denen die nach dem Wiener Textbuche der Arie vorhergehende Scene zwischen Zerlina und Leporello nicht in den Kontext der Partitur, sondern als Anhang II aufgenommen wurde. Die Transposition des Recitativs und der Arie nach *D* dur siehe Anhang III Seite 367.

Die Recitativscene zwischen Don Juan und Leporello von Seite 271 bis zum Duett Seite 273, fehlt im Autograph. Eine Vergleichung der alten Ausgaben mit der Prager Abschrift ergab keine Abweichungen. Seite 276, System 2, Takt 3, 4 hat die erste Flöte ursprünglich im Autograph, in der Prager Abschrift und in den alten Ausgaben:



Später änderte Mozart die Passage um:



doch schwerlich aus einem andern, als einem technischen Grunde, denn die Stelle wird auf den damaligen Flöten mit nur einer Klappe glatt und elegant kaum auszuführen gewesen sein; sie hat für unsere heutigen sehr vervollkommneten und klappenreichen Flöten ihre Schwierigkeit. Die ursprüngliche Lesart wurde beibehalten.

Seite 282, System 2, Takt 1. Dass Mozart bei den Worten »Non sedur la costanza del sensibil mio core« vor »costanza« noch ein »mia« eingeschoben hat, ist nicht schön, jedoch sprachlich nicht gerade unrichtig. Es ist stehen geblieben, um keine Veränderung in den Noten vornehmen zu müssen.

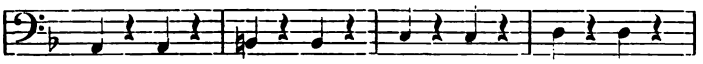
Seite 284, Takt 10. Die Zweiviertelnote mit der Fermate im Bass, wie sie im Autograph steht, wird zweckmässiger zur Einviertelnote ohne Fermate reducirt. Wenn die Sängerin in schönem Portament und nach langem Aushalten in der Note *e* in das Thema übergeht, ist der gleichzeitige Eintritt des Orchesters von schönster Wirkung, die durch das Aushalten der Bassnote etwas geschwächt wird.

Seite 289. Finale. Die Stimmen der Trompeten und Pauken des ersten Tempo fehlen im Autograph, auch ist nicht auf ein Extrablatt verwiesen, sie sind der Prager Abschrift entnommen. Für ihre Echtheit spricht die durchaus Mozart'sche Art, in der sie geschrieben sind.

Seite 305, System 2, Takt 4 und 5, sind die doppelten Noten in der Stimme der Elvira zu bemerken, von denen die höheren weder in der Prager Abschrift noch in den alten Ausgaben stehen, wesshalb man sie für einen späteren Zusatz Mozart's, aber auch für eine Verbesserung halten muss.

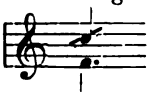
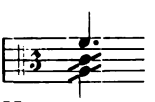
Seite 310. Die Stimmen der Trompeten, Pauken und Posaunen fehlen im Autograph, sie sind der Prager Abschrift entnommen worden.

Seite 314, Takt 5, *ff*. Die Triolenfigur im Streichbasse steht ursprünglich im Autograph und in der Prager Abschrift, so wie in den alten Ausgaben; dann wurde sie im ersteren durchstrichen und dafür



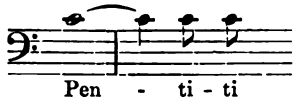
hingeschrieben. Was Mozart zu dieser Änderung bewogen hat, ist nicht zu ergründen; gewiss ist aber, dass die Stelle durch Entfernung der Triolen aus dem Orchester unendlich verliert, fast dürftig wird. Da die Triolen in ursprünglicher Intention gelegen haben, keinesfalls für unrichtig anzusehen sind, so ist nicht Anstand genommen worden, sie beizubehalten.

Die fünf Takte von Seite 316, Takt 3 bis Seite 317, Takt 3 sind im Autograph gestrichen. Ein hier befindliches Vi-de ist oder scheint von Mozart's Hand.

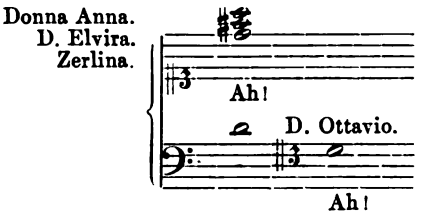
Ebenso sind die Takte 2 bis 5, Seite 319 durchstrichen und die letzten zwei Silben des Wortes scusate in der Stimme des Leporello Takt 6 aufs Neue hingeschrieben; auch ist in diesem Takte das *c* der ersten Violine in *f*  die Noten $\frac{c}{a}$ der Bratsche ebenfalls in *f*  (des Zusammenhanges wegen, wenn der Strich gelten soll) durch derbe Noten verwandelt worden.

Seite 321, Takt 5 steht bei den Saiteninstrumenten im Autograph *ff*, bei den Blasinstrumenten *sf*. Mozart hat hier wohl, wie häufig, *sf* mit *f* oder *ff* gleichbedeutend angesehen, was durch das im folgenden Takte stehende *p* bestätigt wird.

Die Sechszehntel in den Saiteninstrumenten beim Eintritt des Più stretto Seite 321 waren früher nur einfach halbe und ganze Noten, dabei das Wort »tremolo« und das gebräuchliche Zeichen ~~~~~~~~~~ so lange das Tremolo andauern soll. Dies Alles ist wieder ausgestrichen worden. In der Prager Abschrift stehen schon die Sechszehntel in Violinen und Bratsche, aber noch das Tremolo beim Basse.

In allen bisherigen Partiturausgaben, auch in der Prager Abschrift, ist Seite 321, Takt 9 die Stimme des Geistes 

notirt. Im Autograph steht statt der ganzen Note *c* nur eine halbe, freilich fehlt die Pause auf dem ersten halben Takt. Dass Mozart die halbe Pause vergessen und an der ganzen Note aus Versehen den Strich gemacht habe, heisst etwas zu viel auf einmal voraussetzen; ausserdem aber steht die halbe Note so genau in der zweiten Hälfte des Taktes vertikal unter den Instrumenten, dass sie als in Mozart's Absicht gelegen anerkannt werden muss; er hat die halbe Pause anzugeben vergessen. Es scheint auch der Eintritt der Stimme nach Don Juan's Worten »Che gelo è questo mai« viel natürlicher und selbst bedeutender, als wenn man den Geist dem Don Juan ins Wort fallen lässt.

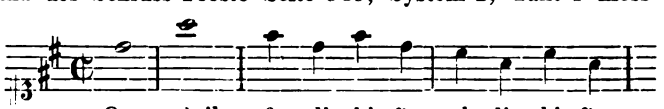
Da bei der ersten Aufführung der Oper in Wien 1788 die Schlussscene von Seite 332 an ausblieb, man aber wahrscheinlich wünschte, dass die andern vorgekommenen Personen Augenzeugen von Don Juan's Untergange sein sollten, so liess man sie im Momente seines Versinkens noch einmal erscheinen. Das Textbuch jener Aufführung enthält zu der bereits früher vorhandenen Bemerkung »il foco cresce, D. Giovanni si sprofonda« noch folgende »Nel momento stesso escon tutti gli altri, guardano, metton un alto grido, fuggono, e cala il sipario«. Mozart hat den alto grido musikalisch behandelt. Seite 331, Takt 2 steht im Autograph mit Leporello's letztem Schrei zugleich: 

Bis auf Leporello's Schrei ist Alles wieder ausgestrichen.

Von Seite 332 bis zum Schlusse der Oper fehlen sämmtliche Blasinstrumente. D. Anna hat nicht mit den Andern einzusetzen, sondern beginnt später mit »Solo mirandolo« allein. Die Stimmen der D. Elvira und der Zerlina waren in den früheren Ausgaben vertauscht, jene überhaupt in Noten und Text mehrfach fehlerhaft.

Von Takt 1, System 2, Seite 336 bis Seite 342, Takt 4 ist Alles durchstrichen; auf einem Beiblatte befinden sich die zur Vermittelung des Sprunges nothwendigen Takte. Siehe Anhang IV. Seite 368. Mozart hat ersichtlich dadurch einen Versuch machen wollen, die Schlussscene wenigstens theilweise zu retten, dem Wiener Textbuche nach aber ohne Erfolg. Übrigens ist auch hier aus der Handschriftenähnlichkeit wieder gefolgert worden, dass die Kürzung und die vermittelnden Takte Süssmayr zum Urheber haben.

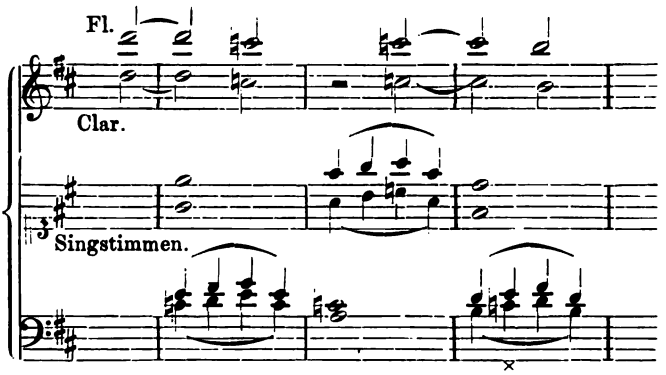
Die selbständige Stimme der zweiten Flöte von Takt 4, Seite 342 bis zum Ende des Larghetto, welche in den alten Ausgaben fehlte, konnte aus der Prager Abschrift ergänzt werden.

Das Thema des Schluss-Presto Seite 343, System 2, Takt 1 hiess ursprünglich: 

Die Takte 3 und 4 strich Mozart noch zur rechten Zeit aus und führte dann in andrer Weise das Thema fort. Die Stimmen des Masetto und Leporello sind in den früheren Ausgaben vertauscht, seltsamerweise auch in der Prager Abschrift. Das Autograph lässt aber einen Zweifel nicht zu; die Entstehung des Verwechselns ist dadurch zu erklären, dass in Prag die tiefere Stimme wirklich von Masetto gesungen wurde, und man im dortigen Direktionsexemplar die Namen umsetzte, und so die Umsetzung in die Kopien kam. Hinsichtlich des Masetto entsteht überhaupt die Frage, ob er in der Schlussscene vom eigentlichen Darsteller der Partie, oder von einem Stellvertreter gesungen wurde. Es ist bekannt, dass die beiden Partien des Komtur und des Masetto bei den ersten Prager Aufführungen sicherlich wegen Mangel an Personal einer und derselben Person anvertraut werden mussten. Zur Umwandlung des Komturs in den Masetto im ersten Akte hatte der Darsteller hinlänglich Zeit, ebenso, wiewohl etwas knapp, zu der schwierigeren des Masetto in den Geist im zweiten Akte; völlig unmöglich ist dagegen die Wiederumwandlung in den Masetto in der Zeit von kaum einer Minute, denn nicht länger dauert die Musik vom Versinken des Geistes bis zum Auftreten Masetto's in der Schlussscene. Die Frage ist in so fern von Interesse, als sie die Möglichkeit in sich schliesst, dass, wenn man den Stellvertreter nicht statuiren will, schon bei den ersten Prager Aufführungen die Scena ultima fortgeblieben sein könnte, denn dass sie im Textbuche steht, beweist nicht, dass sie wirklich gemacht worden sei. Näheres darüber zu erfahren, ist nicht gelungen.

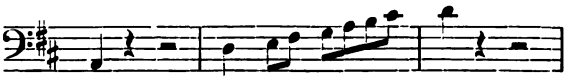
Das auf Seite 347, 349 und 350 befindliche, die Stimmen des Ottavio und Masetto unterstützende Violoncell, steht nicht im Autograph, aber schon in der Prager Abschrift, und darf desshalb als Mozart'scher Zusatz angesehen werden.

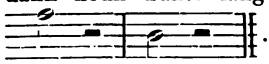
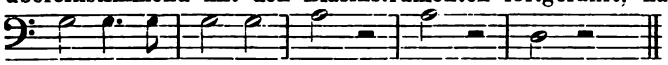
Seite 347, Takt 10 und 350, Takt 1 hat die Stimme des Masetto und des Violoncell in den alten Ausgaben beide Mal d. h. *c* auf dem zweiten Viertel; in der Prager Abschrift beide das erste Mal *c*, das zweite Mal *cis*. An beiden Stellen wurde in der neuen Ausgabe *c* aufgenommen, dessen Richtigkeit, wenn man den harmonischen Zusammenhang ins Auge fasst, nicht zu bezweifeln ist:



Man schlage nur, zum Vorhalt der kleinen None des dritten Taktes in Flöte und Klarinette, *cis* im Basse an und entscheide, ob nicht dadurch ein Missklang hässlichster und Mozart fernliegendster Art entsteht, der weder ästhetisch noch grammatikalisch zu rechtfertigen ist.

Die letzten vierzehn Takte des Autographs sind verloren gegangen und von einer andern Hand ergänzt worden. Die Basszeile dieses Blattes enthält Folgendes



dann neun Takte lang nichts, weder Noten noch Pausen, zum Schluss  . Auf der Zeile der Bratsche, welche mit dem Basse geht, steht gar nichts. Es ist schon früher mit Recht seltsam gefunden worden, dass beim Eintritt des kräftigen Quintsextaccordes im fünftletzten Takte der Bass ganz unbetheiligt sein soll, zumal der nur im zweiten Fagott liegende, daher schwach vertretene Grundton des Accordes, *g*, kaum hörbar ist und durch das tiefer liegende zweite Horn und die Pauke sogar zur Mittelstimme wird. Man hat desshalb in den früheren Ausgaben Violoncellen und Bässen den Grundton mit zugetheilt und ihn rhythmisch übereinstimmend mit den Blasinstrumenten fortgeführt, nämlich  . Dass es diesem Zusatze an einer authentischen Unterlage fehlt, geht aus der Prager Abschrift hervor, welche den Schluss ganz genau wie das dem Autograph beiliegende Blatt giebt. Dafür, dass er später durch Mozart selbst auf jene Art gestaltet wurde, fehlt jeder Beweis. Angenommen nun, auch die Prager Abschrift wäre in diesem Falle unzuverlässig, Mozart habe wirklich die Bässe drei Takte vor den beiden Schlusstakten ursprünglich eintreten lassen, wenn auch den gedruckten Ausgaben gegenüber in abweichender Art, so bleibt es immer sonderbar, dass das Blatt mit den letzten vierzehn Takten schon zur Zeit der ersten Kopien verloren gewesen sein soll; und selbst diese Möglichkeit zugegeben, bleibt es doch höchst unwahrscheinlich, dass schon damals der Schluss nicht authentisch und völlig übereinstimmend mit Mozart's Original hätte ergänzt werden können. Es ist ferner auffallend, dass in der Kopie auf dem zweitletzten Takte ein forte steht, welches nicht dort stehen würde, wenn etwas verloren gegangen wäre, weil es zu Anfang der verloren gegangenen Takte hätte stehen müssen. Die Annahme, dass der erste Kopist die drei Takte vergessen habe, und sie desshalb auch in den späteren Kopien fehlen, ist am wenigsten glaubhaft.

Alles reiflich für und wider erwogen, hat die Redaktion sich nicht entschliessen können, von dem abzuweichen, was uns überliefert ist, es ist weder der in den alten Ausgaben befindliche Zusatz in die neue Partitur aufgenommen, noch die Lücke in anderer Weise ausgefüllt worden, denn denkbar ist es ja doch immer, dass die vermeintliche Lücke keine Lücke ist.

Die Besetzung der Partien war bei der ersten Aufführung in Prag am 29. Oktober 1787 und bei der ersten in Wien am 7. Mai 1788:

	Prag.	Wien.
Don Giovanni	Sign. Luigi Bassi.	Steffano Mandini.
Donna Anna	Sgra. Teresa Saporiti.	Aloisia Lange.
Donna Elvira	Sgra. Caterina Micelli.	Caterina Cavalieri.
Don Ottavio	Sign. Antonio Baglioni.	Francesco Morella.
Leporello	Sign. Felice Ponziani.	? Benucci.
Don Pedro, Masetto	Sign. Giuseppe Lolli.	Francesco Bussani.
Zerlina	Sigra. Teresa Bondini.	Luisa Mombelli.

Nr. 19. Così fan tutte.

Köch. Verz. Nr. 588.

Vorlage: Die autographe Partitur im Besitze der königl. Bibliothek zu Berlin, die mehr Abbreviaturen, als sonstige Handschriften zeigt. Es erstrecken sich diese an einzelnen Stellen so weit, dass Mozart in der ersten Violine, wenn sie mit der Singstimme unisono geht, »colla parte« hingeschrieben hat; an solchen Stellen fehlt dann natürlich die Bezeichnung der Stricharten, welche der Singstimme analog zu ergänzen war. Leider entbehrt die Partitur der wünschenswerthen Vollständigkeit, indem nicht nur die öfter erwähnten Extrablätter, auf denen bei grösseren Ensemblestücken die Blasinstrumente geschrieben waren, sondern auch einige ganze Musikstücke fehlen. Wir stellen die Defekte der Reihe nach zusammen:

Beim Sextett Nr. 13 Seite 87 fehlen die Trompeten und Pauken, und es ist auch in der Partitur selbst nicht auf ein Extrablatt verwiesen, wie immer und in allen Mozart'schen Autographen bei gleichen Fällen, wodurch die nicht zu entscheidende Frage entsteht, ob diese Trompeten und Pauken von fremder Hand oder später von Mozart selbst hinzugefügt sind. Für die letztere Annahme spricht, dass sie ganz in seiner Weise gesetzt sind, und dass er bei ähnlichen Ensembles mit brillantem schwungvollen Schlusse immer Trompeten und Pauken anwendet, so beim Finalquartett in der Entführung, bei den Finalsätzen im Figaro, beim Sextett im Don Juan u. a. m. Für die Echtheit spricht auch ferner die Nichtanwendung von Hörnern durch das ganze Sextett; wir begegnen dem öfter, dass er Hörner durch Trompeten ersetzt, in Così fan tutte z. B. im *B*dur-Satz des ersten Finales Seite 162 ff., wo sie sogar eine etwas befremdliche Wirkung machen, im Quartett Nr. 22, in der Arie Nr. 24 u. a. O. Jedenfalls wird die Aufnahme der Trompeten und Pauken in die neue Partitur nicht zu tadeln sein; ein rigoroser Dirigent kann sich ihrer leicht entledigen.

Im Finale des ersten Aktes fehlen vom zweiten Tempo »Allegro« Seite 138 System 2 beim Auftritt der Männer bis zum Schluss die Blasinstrumente gänzlich. Das »extra-blatt«, auf welches verwiesen, ist nicht vorhanden. Fünf Seiten lang sind sie von fremder Hand im Autograph nachgetragen. Eine schlimme Entbehrung, da die alte gestochene Partitur gerade in den Blasinstrumenten dieses Finales des Zweifelhaften und augenscheinlich Unrichtigen nicht wenig enthält. Eine gut geschriebene, überall vollständig alte Partitur der Oper in der Bibliothek des königl. Hoftheaters in Dresden half in befriedigender Weise darüber hinaus und konnte wie bei diesem, so auch bei den anderen Defekten mit Nutzen zu Rath gezogen werden.

Die Nummer 21 Seite 217 System 3 Duetto con Coro fehlt ganz.

Dessgleichen das instrumentirte Recitativ Seite 245 System 2 Scena VII.

Ebenso die ganze Scena XIII Seite 296 System 2, das Recitativ »Oh poveretto me« mit der darauffolgenden Cavatine »Tutti accusan le donne«.

Im Finale des zweiten Aktes fehlen vom Allegro »Misericordia, numi del cielo« Seite 329 wieder alle Blasinstrumente. Nur im allerletzten Tempo »Allegro molto« Seite 350 ist die Melodie des Vorspieles acht Takte lang, und später zweimal die der Zwischenspiele, jedes Mal 4 Takte, einfach notirt, ohne Angabe eines Instrumentes.

Wichtiger und für die Redaktion bedenklicher war es, dass im Gegensatz zu jenen Defekten das Autograph eine Anzahl von Stellen enthält, die sowohl in der früheren gestochenen Partitur wie in den Abschriften fehlen, und bei denen wieder unausgemacht bleiben muss, ob sie von Mozart selbst oder durch fremde Willkür entfernt worden sind, denn im Autograph findet sich, mit Ausnahme einer einzigen später zu erwähnenden Stelle, nirgendwo eine Andeutung der Kürzungen, nirgend ist etwas durchstrichen oder durch Zeichen eine Kürzung sichtbar gemacht, wie es in den andern Autographen stets und mit grösster Deutlichkeit geschehen ist. Die Anhänge der neuen Partituren des Idomeneus und der Entführung liefern davon die sprechendsten Beweise. Denkbar ist es, dass Mozart selbst kürzte, die Striche aber nicht in sein Original, sondern in eine Abschrift eintrug, nach welcher dann die

weiteren Vervielfältigungen vorgenommen wurden. Jedenfalls hat er aber dadurch an mehreren Stellen sich und der Sache nichts genützt, wie z. B. durch Streichung des Ritornells zu Nr. 8. Die Kürzungen in mehreren der freilich oft sehr langen Secco-Recitative können aber unmöglich von ihm sein, da sie im Allgemeinen ungeschickt gemacht sind, manche nöthig gewordenen verbindenden Einschaltungen sogar höchst störend wirken. Wenn daher die Redaktion von sämmtlichen späteren Strichen nicht Notiz nahm und die neue Partitur unverkürzt nach dem Originale herstellte, so glaubt sie damit das Richtige getroffen zu haben. Die Striche sind ohne Mühe wieder zu machen; die gestrichenen Stellen aber als Anhang zu geben, wie in den früheren Partituren, war hier nicht rathsam, weil sie meist zu sehr zum Ganzen gehören, von diesem fast gewaltsam losgetrennt und von selbständigem musikalischen Reize sind, wesshalb man sich auch kaum der Annahme wird erwehren können, dass, wenn Mozart selbst so unsanft Hand an sein Werk gelegt hat, er sich nur etwa den Sängern zu Gefallen oder aus scenischen Rücksichten, nicht aus freier künstlerischer Überzeugung dazu entschliessen konnte. Jene Rücksichten fallen bei den drei Kürzungen in der Ouverture allerdings fort; um so mehr sind diese aber mit Misstrauen hinsichtlich ihrer Authenticität anzusehen. Bezüglich der Secco-Recitative ist ausser dem bereits Gesagten noch zu bemerken, dass sie, wenn man sie heut zu Tage bei Aufführungen der Oper benutzen will, noch weit umfangreicheren Kürzungen unterworfen werden müssten, als die alten Partituren aufweisen, dass es also auch hier zweckmässiger war, sie intakt nach dem Autograph in die neue Partitur zu übertragen, wodurch man bessere Anhaltspunkte für energischere Striche gewinnt.

Wir stellen auch diese Auslassungen der Reihe nach hier zusammen:

In der Ouverture hat man dreimal acht Takte und zwar Seite 5 Takt 8 bis 16, Seite 8 Takt 15 bis Seite 9 Takt 3, endlich Seite 11 Takt 1 bis 8 gestrichen. Melodisch und harmonisch sind sie nur Wiederholungen der jedes Mal vorhergehenden acht Takte, aber jedes Mal in der Instrumentirung interessant verändert.

Der Chor Nr. 8 »Bella vita militar« Seite 53 ist im Autograph mit einem 25 Takte langen Ritornell eingeleitet, für dessen Entfernung ein überzeugender Grund nicht aufzufinden ist.

Im Recitativ Seite 85 sind elf Takte gestrichen und statt deren $2^1/_2$ andere sehr unbeholfen eingeflickt.

In der Arie des Ferrando Seite 128 wurden die Takte 6 bis 13 Seite 130, und 1 bis 4 Seite 131 entfernt, was auch zu kleinen Veränderungen in der Begleitung veranlasste.

Das Recitativ Seite 132 wurde um 23 Takte gekürzt, statt deren sind zwei andere verbindende eingeschoben.

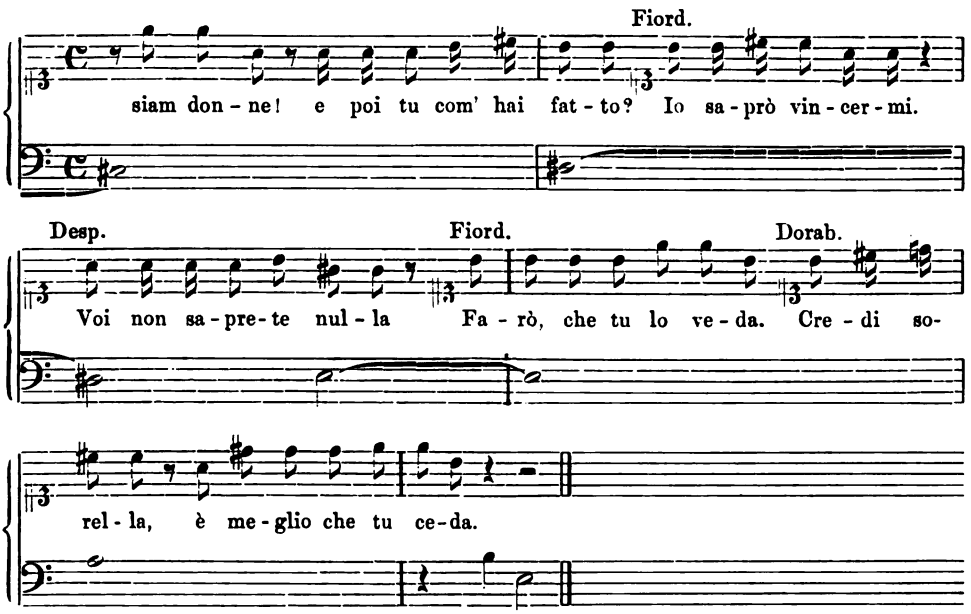
Im Finale des ersten Aktes sind 15 Takte von Seite 167 letzter Takt, bis Seite 171 letzter Takt entfernt worden. Dies ist die oben erwähnte einzige Stelle, bei der im Autograph die Kürzung durch zwei Rothstiftzeichen ⊕ ⊕ angedeutet ist (ob von Mozart's Hand?), aber auch die einzige, für welche eine einleuchtende Veranlassung denkbar wäre, indem ohne den Strich unzweifelhaft ein peinlicher scenischer Stillstand fühlbar werden würde. Da diese 15 Takte in allen Vervielfältigungen fehlen, aber auch die originalen Blasinstrumente nicht mehr vorhanden sind, so mussten diese, sollte nicht eine Lücke in der Partitur entstehen, bei Wiederaufnahme der Stelle ersetzt werden. Dies war, da die Stelle nur Wiederholungen oder Transpositionen von schon Dagewesenem enthält, ohne Bedenklichkeit zu bewerkstelligen.

Das Recitativ Seite 200 wurde um 28 Takte gekürzt und die Verbindung durch zwei andere hergestellt.

Ebenso wurden im Recitativ Seite 209 und 210 zwanzig Takte gestrichen und durch fünf andere ersetzt.

In der Arie des Ferrando Seite 238 sind 35 Takte von Seite 240 Takt 15 bis Seite 243 Takt 5 entfernt worden.

Die ersten vierzehn Takte des Recitativs Seite 275 waren gestrichen. In der alten gestochenen Partitur beginnt es mit dem Worte »Sciagurate« Takt 15. Der Schluss dieses Recitativs ist nach dem Autograph:



Hinterher steht »Segue l'aria di Dorabella«, welche aus *B* dur geht, also aus einer Tonart, welche Mozart nicht unmittelbar auf *E* dur folgen lässt. Ob er die Arie in einer andern Tonart zu komponiren beabsichtigte, sie später in *B* dur erfand und dann den Übergang in seinem Originale zu ändern vergass, gehört in die Rubrik der nicht zu entscheidenden, aber auch ziemlich gleichgültigen Dinge.

Der Aufzeichnung dieser Abweichungen ist hinzuzufügen, dass statt des Recitativs Scena XI Seite 284 sich im Autograph eine andere Komposition desselben Textes befindet, aber nicht von Mozart's Hand geschrieben. Dass er das lange Recitativ nicht zweimal komponirt habe, dürfte mit Sicherheit anzunehmen sein; welche der beiden Kompositionen ihm aber zuerkannt werden muss, wird bei dem sich überall ähnlich sehenden, dürftigen musikalischen Inhalte dieser Secco-Recitative selbst vom besten Kenner der Art und Weise Mozart's schwerlich bestimmt erklärt werden können. In den Kontext der Partitur ist das bisher bekannte Recitativ aufgenommen, die andere Komposition als Anhang II mitgetheilt worden.

Ferner haben wir noch der als Anhang I aufgenommenen Arie des Guglielmo zu gedenken. Nach Mozart's eigenhändigem thematischen Verzeichnisse ist sie im December 1789 für Benucci geschrieben und dort als »Eine Arie, welche in die Oper Così fan tutte bestimmt war« angeführt. Hieraus lässt sich schliessen, dass sie bei Aufführungen der Oper nicht benutzt und an ihre Stelle die in der Partitur Nr. 15 befindliche gelegt worden ist. Diese ist ohne Zweifel der Situation und dem Charakter Guglielmo's entsprechender, während jene, in Form und Stil einer eigentlichen Buffo-Arie, dem Sänger Gelegenheit giebt, Kraft der Stimme und Kunstfertigkeit in höherem, selbst in sehr hohem Grade zu entfalten.

Da hiermit die wichtigeren Ergebnisse des Autographs in seinem Verhältnis zu der früheren gestochenen Partitur und den Abschriften erschöpft sind, wir aber kleine, von Mozart während des Schreibens vorgenommene nebensächliche Veränderungen anzuführen unterlassen dürfen, so bleibt nur noch übrig, über eine Zahl interessanter Einzelheiten des Autographs zu berichten. Dieselben sind weniger bedeutend als in andern Opern.

Bis zum Finale des ersten Aktes ist in den Ensemblestücken ursprünglich die erste Stimme mit Dorabella, die zweite mit Fiordiligi bezeichnet. Später sind die Namen vertauscht, lediglich wohl der Namen wegen, da die bekannte Individualität

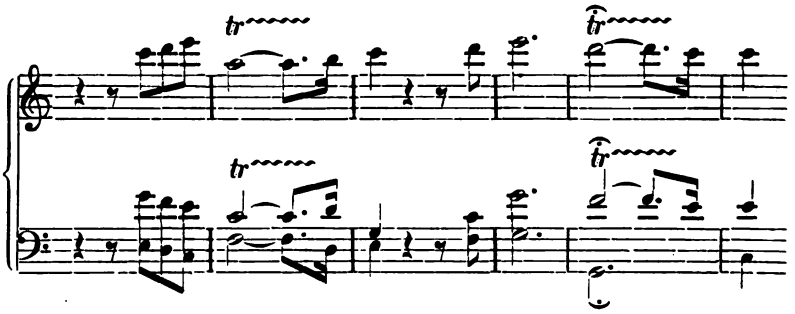
der obengenannten Sängerinnen keinen Zweifel zulässt, welche für die erste und welche für die zweite Stimme erwählt war. Auch in der Arie Guglielmo's, Anhang I, waren deren Namen anfänglich umgekehrt beigeschrieben und dann erst geändert worden.

Das Quintett Nr. 9 Seite 57 ist Recitativo überschrieben, und demgemäss fehlt auch die Angabe einer Tonart; jedes vorkommende *B* ist mit dem Versetzungszeichen versehen, obschon Mozart in dem Bewusstsein, ein Stück aus *F*dur zu schreiben, das Zeichen häufig vergessen hat. Wir haben dem Stück, um die vielen zufälligen *B* zu umgehen, von vorn herein die *F*dur-Vorzeichnung gegeben. Klarinetten und Fagotte sind sichtlich erst später dazu gesetzt, jene stehen über den Violinen, diese unter dem Bass, also ganz gegen das System, das Mozart bei allen seinen Partituren beobachtete.

Das Terzett Nr. 10 Seite 62 ist ohne Tempoüberschrift.

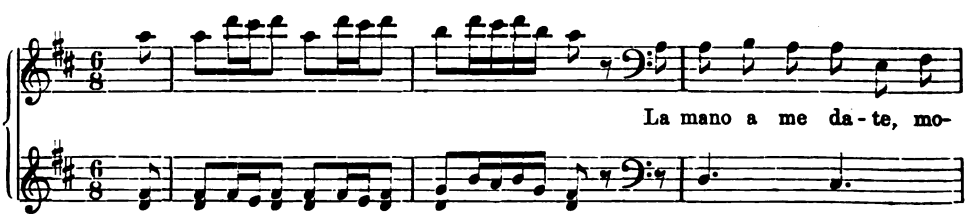
Zu Anfang des Terzetts Nr. 16 Seite 123 steht bei Ferrando und Guglielmo im Autograph nicht »ridono fortissimo« wie in der alten Partitur, sondern im Gegentheil bei jedem einzeln »ride moderamente«.

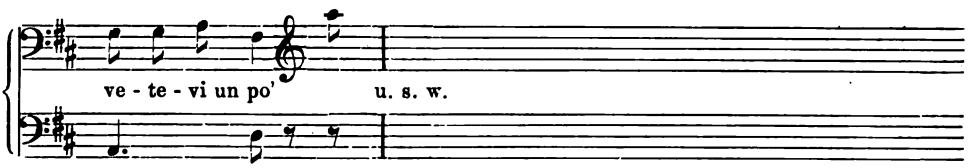
Im Finale des ersten Aktes stehen die Takte 13 bis 17 Seite 159, in welchen die vorhergehende prahlerische Stelle der Despina »che poi sì celebre là in Francia fù« durch Blasinstrumente wiederholt wird, ursprünglich nicht im Autograph; sie sind auf einem beiliegenden Blatte besonders geschrieben, aber nicht von Mozart selbst und leider nur die Stimmen der Flöte und der Fagotte:



Wer sich von der ausserordentlich komischen Wirkung dieser Takte überzeugen konnte, wird nicht zweifeln, dass sie echt sind und von Mozart nachgetragen wurden; er hat wohl nur unterlassen, wie auch schon bei andern Stellen bemerkt werden musste, sie später seiner Originalpartitur hinzuzufügen.

Das Quartetto benannte Stück Nr. 22 Seite 220 hat im Autograph weder diese noch eine andere Überschrift; dagegen steht nach dem vorhergehenden Recitativ »segue l'Aria di Don Alfonso«, eine Bezeichnung, welche dem Stücke eben so wenig angemessen ist, wie jene. Es hatte von Hause aus eine andere Takteintheilung, nämlich:

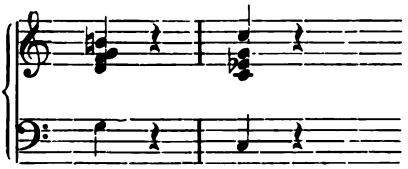




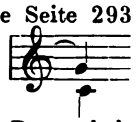
die aber nach sieben Takten in die jetzige verändert wurde. Die ersten beiden Taktstriche sind ausradirt, die andern durchstrichen, die neuen Taktstriche um drei Achtel weiter hinzugefügt, ebenso zwei Achtelpausen zu Anfang und die Note *d* im Bass; der unmittelbare Anschluss des Recitativs an das Quartett ist noch durch ein attacca angeordnet.

In der Arie Nr. 25 Seite 247 hat Mozart Klarinetten in *H* angewendet, welche in *A*-Klarinetten umgewandelt wurden.

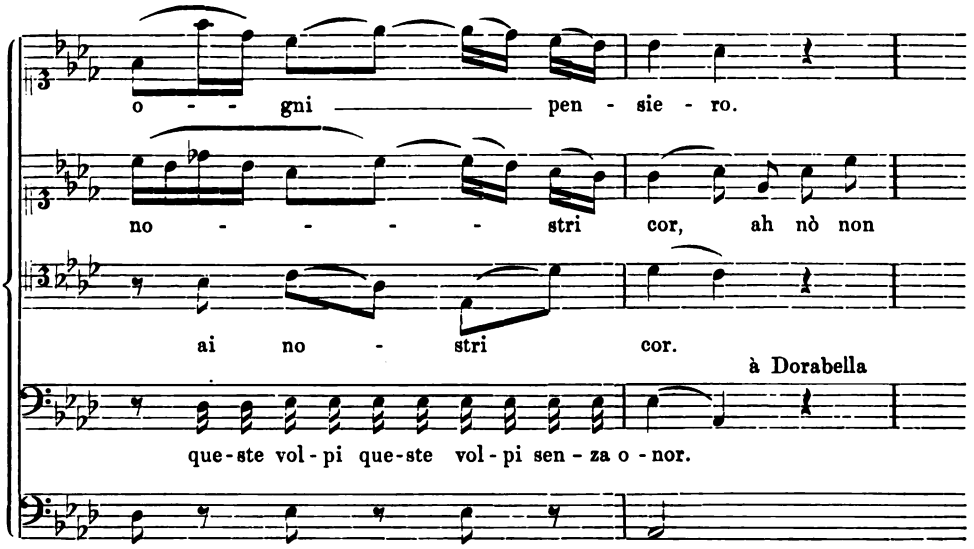
Das Recitativ Seite 258 schloss ursprünglich mit den Worten Ferrando's »dammi consiglio« Seite 260 Takt 3 und 4 und mit den Accorden:



welche dann ausgestrichen und die jetzt folgenden sieben Takte mit dem Übergange in Guglielmo's Arie hinzugefügt wurden.

Die Seite 293 Takt 3 beim Eintritt des Andante in der alten Partitur stehenden Hörner  fehlen im Autograph, auch der vom vorigen Tempo hinüberleitende Bogen beim ersten Horn. Wäre dieser vorhanden, so könnte man annehmen, Mozart habe vergessen, die Hörner hinzuschreiben, da mit dem Andante eine neue Seite im Autograph anfängt. Das allgemeine unisono beim Beginn des Andante widerlegt aber die Quinte im ersten Horn.

Der Kanon Seite 317 Takt 5 Larghetto *As*dur sollte ursprünglich auch von der vierten Stimme, der des Guglielmo, weitergeführt werden, wie aus einem im Autograph ausgestrichenen, aber nur in den vier Singstimmen und dem Instrumentalbasse notirten Takte zu ersehen ist:



Nach Entfernung dieses letzten Taktes schliesst jetzt der Kanon mit dem Eintritt des Allegro Seite 320 Takt 1. Es ist anzunehmen, dass Mozart zu dieser Änderung weniger dadurch veranlasst worden ist, dass er die dem dramatischen Momente nicht angemessene Ausspinnung des Kanons erwog, als dadurch, dass der cantus firmus für die Stimmlage des Guglielmo, einer Basspartie, zu hoch war.

Zu der Arie des Guglielmo Anhang I Seite 359 waren auch Hörner gesetzt; sie sind aber im Autograph durchstrichen und die Bemerkung hinzugefügt worden »Corni tacciono«. Die Veranlassung dazu ist nicht einzusehen.

Nr. 20. Die Zauberflöte.

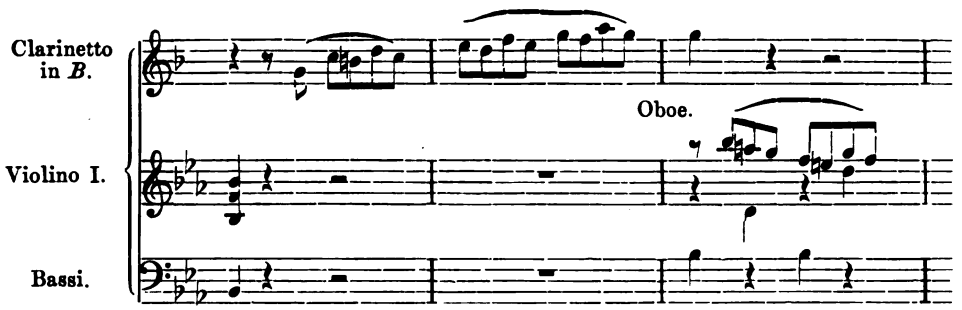
Köch. Verz. Nr. 620.

Vorlage: Die autographe Partitur im Besitze der königl. Bibliothek zu Berlin.

Der Text Emanuel Schikaneder's ist nach einer Ausgabe des Textbuches vom Jahre 1792 hergestellt worden.

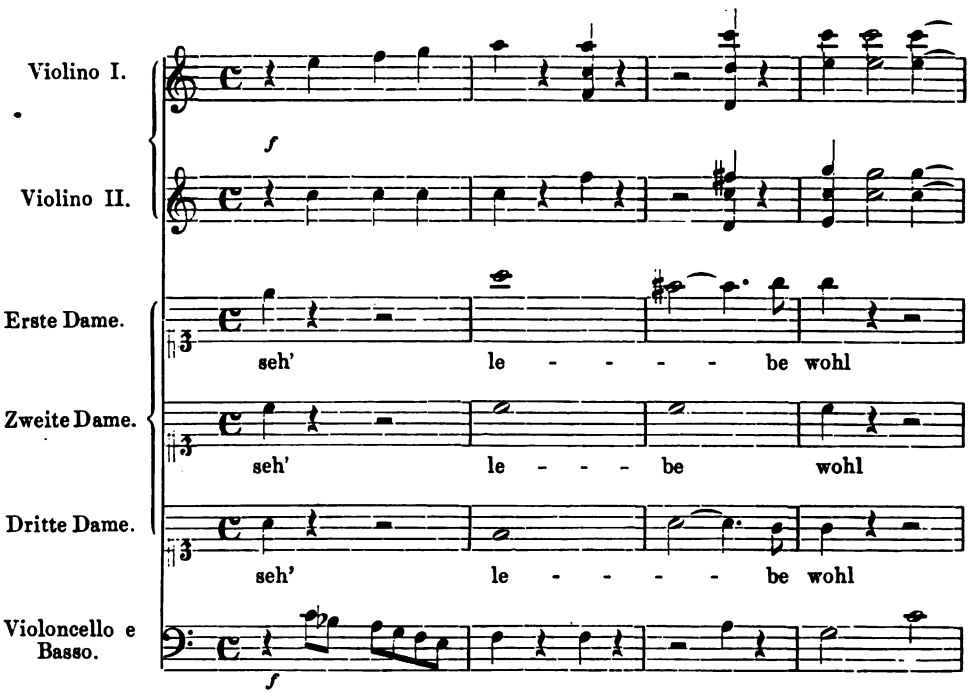
Seite 1, Takt 1. Der erste Accord ist nur in der ersten Violine mit *ff*, sonst mit *sfr* oder *f*, theilweise gar nicht bezeichnet. Diese Inkonsequenz durch ein allgemeines *ff* in der vorliegenden Partitur auszugleichen, glaubte man sich erlauben zu dürfen.

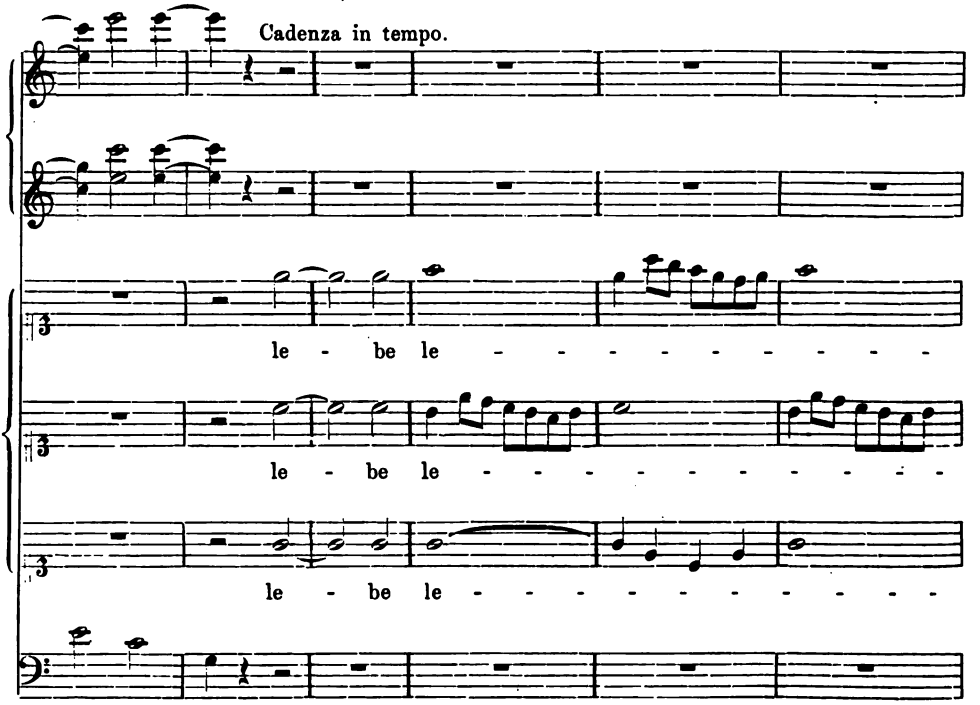
Seite 8 nach Takt 9 waren ursprünglich folgende verbindende Takte, welche später gestrichen wurden, in der Klarinette notirt:

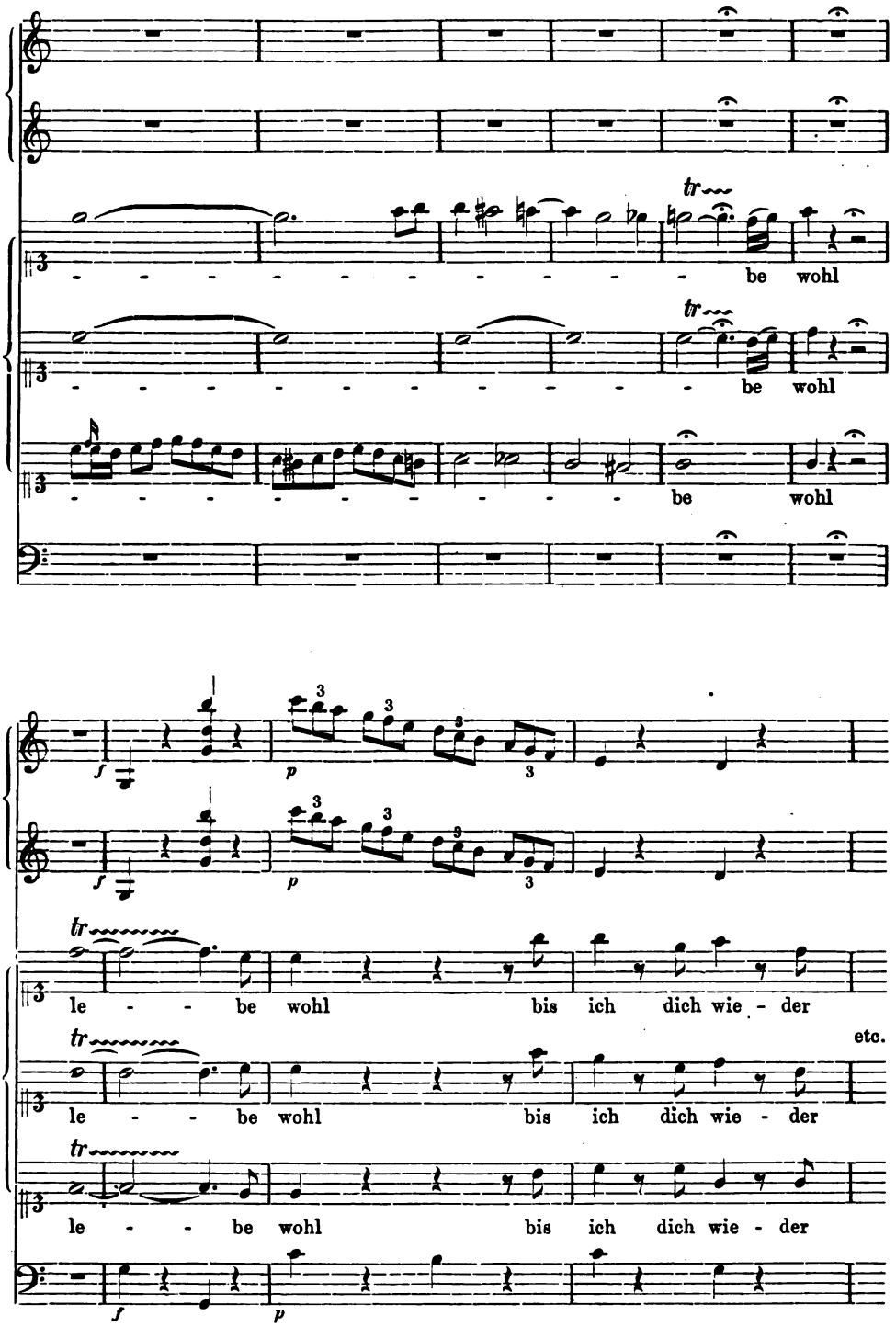


Introduktion Nr. 1, Seite 27. Von Anfang bis zum Auftritt der drei Damen waren Trompeten und Pauken in *C* angewendet; diese wurden wohl nur wegen des zu Mozart's Zeit unmöglichen schnellen Umstimmens von *Es* nach *C* entfernt; möglich aber auch, dass Mozart den Auftritt der drei Damen pompöser machen und ihre Heldenthat durch jene den Triumph stets ausdrückenden Instrumente verherrlichen wollte, diese aber desshalb erst hier eintreten liess. Die betreffende Stelle, Seite 29, System 2, Takt 2 ff., ist auf einem besonderen Blatte geschrieben; sie findet sich in vielen Abschriften der Partitur nicht, auch nicht in der ersten gedruckten Ausgabe, und selbst in einer neueren ist sie nicht in den Kontext aufgenommen, sondern in das Vorwort verwiesen worden; dies Verfahren drückt aber einen Zweifel an der oben angedeuteten Absicht Mozart's aus, für den nicht der mindeste Grund vorhanden ist.

Seite 31, System 3, Takt 2 fehlt im Autograph das hohe $\overline{as}$ in den Fagotten, entweder aus Versehen, oder weil die damaligen Fagotte den Ton noch nicht hatten. Am Schlusse der Introduktion hatte Mozart eine Vokal-Kadenz beabsichtigt, von welcher wir das geben, was sich im Autograph findet, sie sollte Seite 41 nach Takt 5 eintreten.


Violino I.
Violino II.
Erste Dame.
seh' le - - - - be wohl
Zweite Dame.
seh' le - - - be wohl
Dritte Dame.
seh' le - - - - be wohl
Violoncello e Basso.
f
f

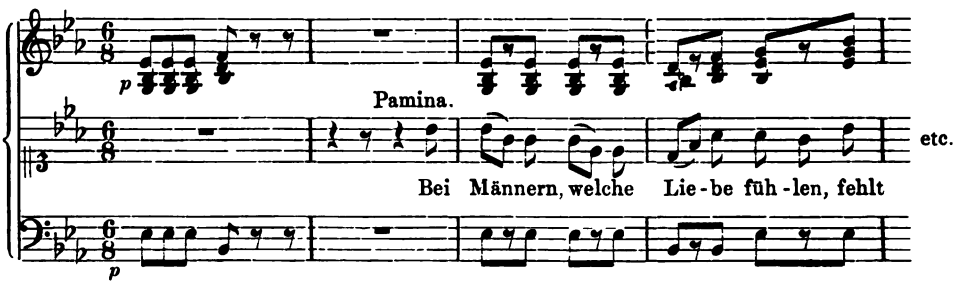

Cadenza in tempo.
le - be le - - - - - - - - - -
le - be le - - - - - - - - - -
le - be le - - - - - - - - - -



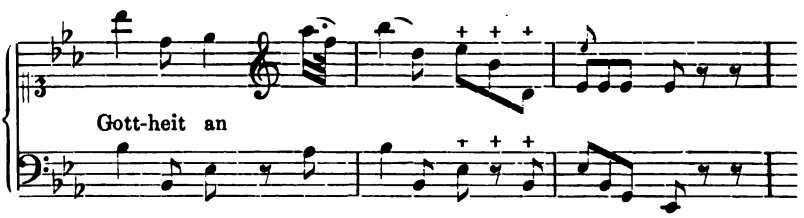
Alles dies ist durchstrichen, die dafür zur Verbindung später eingefügten Takte sind die Takte 6 und 7 der Seite 41.

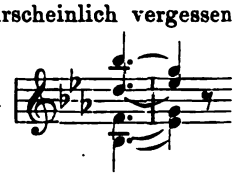
Seite 50, Takt 1. Die Tempobezeichnung Larghetto ist Zusatz, dieselbe fehlt im Autograph.

Seite 73. Duett Nr. 7. Bei diesem Stück weist das Autograph die durchgreifendste Veränderung in der ganzen Partitur auf. Es ist mit anderer Takteintheilung angelegt



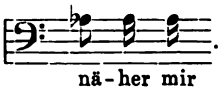
und so bis zu Ende durchgeführt, wo dann der Schluss um drei Achtel verlängert war.



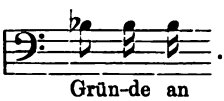
Diese Verlängerung scheint Mozart nicht behagt zu haben und er änderte dem zufolge den Rhythmus des Stücks von Anfang an; die ersten drei Achtel wurden Auftakt; die mit Kreuzen bezeichneten drei Achtel wurden gestrichen, die sämmtlichen alten Taktstriche ausgestrichen, die neuen um drei Achtel früher eingeschoben. Dabei hat er wahrscheinlich vergessen die beiden ersten Accorde in Klarinetten und Hörnern  einzutragen, denn sie fehlen im Autograph.

Seite 81, System 3, Takt 1 war ursprünglich statt der Klarinette die Flöte angewendet.

Seite 83, Takt 2 hat Mozart die Worte »näher mir« daktylisch komponirt:



. Ebenso Seite 83, System 3, Takt 2:



. An die vielen italienischen Daktylen gewöhnt, wohl unbewusst, aber deutscher Accentuirung zuwider, wesshalb man sich die Änderung erlauben durfte.

Seite 93, System 3, Takt 5 ff. ging ursprünglich die erste Violine mit der Singstimme bis zum pizzicato.

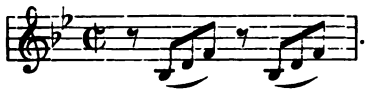
Seite 95, System 3, Takt 1. Hier ist im Autograph ein neues Tempo nicht angezeigt. Es darf dies nicht befremden, da Mozart die Tempobezeichnung hinzuschreiben häufiger vergessen hat, gewiss auch hier.

:e 119. Duett Nr. 11. Von Mozart Allegretto überschrieben; dies wurde ausgestrichen und durch Andante von anderer Hand ersetzt.

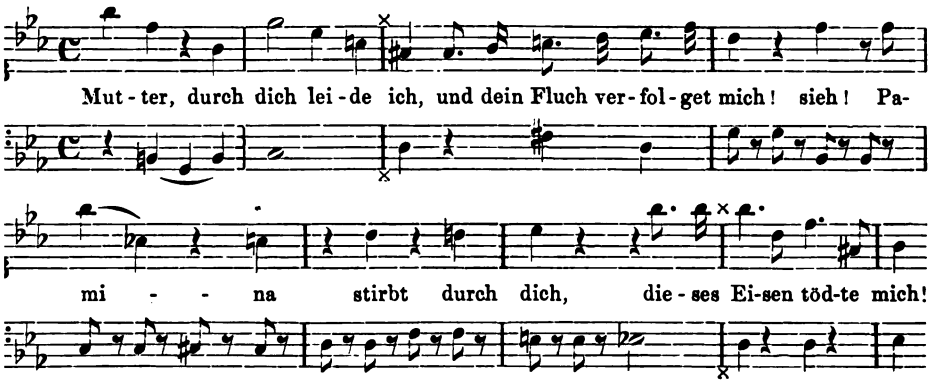
:e 121. Quintett Nr. 12. Die Tempobezeichnung fehlt im Autograph.

:e 140. Arie Nr. 15. Ursprüngliche Tempobezeichnung ist Andantino sostenuto, welche ausgestrichen und, scheinbar nicht von Mozart's Hand, in Larghetto verwandelt wurde.

:e 149, Takt 1. Die begleitende Achtelfigur in Bratsche, Fagott und Violoncell war ursprünglich in der ersten Violine angelegt, jedoch nur im ersten Takte:

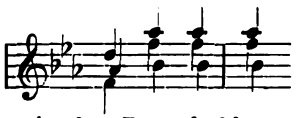


Finale Nr. 21. Seite 168 von Takt 3 an steht ursprünglich im Autograph:



ı diesen Takten sind die zwischen den Kreuzen befindlichen fünf gestrichen und ir auf einem Extrablatte die uns jetzt bekannten elf geschrieben.

:e 171, System 2, Takt 5 und 6 waren die drei Accorde in Flöten und Klarinetten ursprünglich den Saiteninstrumenten zugetheilt:



In der obligaten Flöte des Marsches Seite 183 waren in den Doppelschlägen in der rhythmischen Eintheilung viele Unrichtigkeiten zu verbessern.

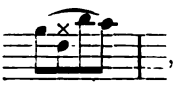
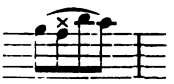
e 200, System 2, Takt 6. Vor den Worten der drei Knaben »Nun, Papageno, sieh dich um« enthält das Textbuch noch folgende Verse, die Mozart nicht komponirt hat:

Komm her, du holdes, liebes Weibchen!
Dem Mann sollst du dein Herzchen weihn!
Er wird dich lieben, süsses Weibchen,
Dein Vater, Freund und Bruder sein!
Sei dieses Mannes Eigenthum!
Nun, Papageno, u. s. w.

Ebenfalls hat er den Text des Duetts zwischen Papageno und Papagena um folgende vier Zeilen gekürzt:

Wenn dann die Kleinen um sie spielen,
Die Ältern gleiche Freude fühlen,
Sich ihres Ebenbildes freun:
O welch ein Glück kann grösser sein.

Die letzte Zeile des Duetts lautet bei Schikaneder: »Der Segen froher Ältern sein«. Um das undeutsche »sein« für »sind« zu umgehen, ist sie »der Ältern Segen werden sein« verändert worden.

Dass Seite 221, Takt 3 der Sopran zuerst:  , bei der gleich darauffolgenden Wiederholung Takt 11 aber:  zu singen hat, könnte bei der sonstigen Konformität beider Stellen in allen Singstimmen und Instrumenten als offenbarer Schreibfehler Mozart's angesehen werden, wenn nicht bei der Wiederholung in der hinzutretenden, mit dem Sopran unisono gehenden *B*-Klarinette die abweichende Note deutlich geschrieben sich auch fände: . Man wird daher wohl an die Absichtlichkeit der Veränderung glauben müssen.

Die Zauberflöte ist im Sommer 1791 komponirt und am 30. September desselben Jahres in Wien zum ersten Male aufgeführt worden. Anfänglich gegen alles Erwarten lau aufgenommen, steigerte sich der Beifall in so ausserordentlicher Weise, dass sie noch im Oktober vierundzwanzigmal und schon am 3. November 1792 zum hundertsten Male aufgeführt werden konnte.

Zum Schluss theilen wir den vollständigen Theaterzettel der ersten Aufführung mit:

»Heute Freitag 30. Sept. 1791 werden die Schauspieler in dem k. k. privil. Theater auf der Wieden die Ehre haben aufzuführen zum erstenmale:

Die Zauberflöte.

Eine grosse Oper in zwei Akten von **Emanuel Schikaneder.**

Personen:

Sarastro		Hr. *Gerl.*
Tamino		Hr. *Schack.*
Sprecher		Hr. *Winter.*
Erster	Priester	Hr. *Schikaneder d. ä.*
Zweiter	Priester	Hr. *Kistler.*
Dritter	Priester	Hr. *Moll.*
Königin der Nacht		Mad. *Hofer.*
Pamina, ihre Tochter		Mlle. *Gottlieb.*
Erste	Dame	Mlle. *Klöpfer.*
Zweite	Dame	Mlle. *Hofmann.*
Dritte	Dame	Mad. *Schack.*
Papageno		Hr. *Schikaneder d. j.*
Ein altes Weib		Mad. *Gerl.*
Monostratos, ein Mohr		Hr. *Nouseul.*
Erster	Sklav	Hr. *Giesecke.*
Zweiter	Sklav	Hr. *Frasel.*
Dritter	Sklav	Hr. *Starke.*

Die Musik ist von Hrn. Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister und wirklichem k. k. Kammercompositeur. Hr. Mozart wird aus Hochachtung für ein gnädiges und verehrungswürdiges Publikum und aus Freundschaft für den Verfasser des Stückes das Orchester heute selbst dirigiren.

Die Bücher von der Oper, die mit zwei Kupferstichen versehen sind, wo Hr. Schikaneder in der Rolle als Papageno nach wahrem Costum gestochen ist. werden bei der Theaterkasse für 30 kr. verkauft.

Hr. Gayl Theatermaler und Hr. Neszthaler als Decorateur schmeicheln sich nach dem vorgeschriebenen Plane des Stückes mit möglichstem Künstlerfleiss gearbeitet zu haben.«

Nr. 21. La Clemenza di Tito.

Köch. Verz. Nr. 621.

Vorlage: Die autographe Partitur im Besitze der königl. Bibliothek zu Berlin. Mit Ausnahme von Nr. 2 Arie der Vitellia, Nr. 3 Duettino und Nr. 25 Recitativ des Titus ist die Partitur vollständig beisammen; die Arie besitzt A. Artaria in Wien, das Autograph des Duettino, so wie das des Recitativs ist verschollen, von ersterem liegt der Partitur eine vom Abbé M. Stadler revidirte Abschrift bei. Die wenigen nothwendig gewordenen Beiblätter mit Blasinstrumenten sind vollständig vorhanden.

Das Libretto des Titus, wie es Mozart in Musik setzte, ist eine vom sächsischen Hofpoeten Caterino Mazzola besorgte Bearbeitung der von Metastasio 1734 gedichteten und vielfach, namentlich von Caldara, Hasse, Gluck, Giuseppe Scarlatti und Naumann in Musik gesetzten Oper La clemenza di Tito. Man darf die Bearbeitung in vielfacher Hinsicht als eine Verbesserung ansehen. Die ursprünglichen drei Akte sind in zwei zusammengezogen, die unendlichen Secco-Recitative gekürzt, viele der alten Arien durch neugedichtete, für den Komponisten günstigere ersetzt, endlich sämmtliche Ensemblestücke, die drei Duette, die drei Terzette, das Final-Quintett des ersten, das Final-Sextett des zweiten Aktes hinzugefügt. Das in dieser Gestalt gedruckte Buch der ersten Aufführung in Prag (von dem sich ein Exemplar in der Privat-Musikaliensammlung des Königs von Sachsen befindet) ist der vorliegenden Partitur zum Grunde gelegt worden.

Von sämmtlichen in der vorliegenden Ausgabe befindlichen Recitativen sind nur die vier instrumentirten Seite 75, 117, 151 und 169 von Mozart komponirt; der Autor sämmtlicher Secco-Recitative (mit Ausnahme der auf Seite 119 System 2 und 3 stehenden Takte) ist allgemeiner Annahme zufolge Mozart's Schüler Süssmayr, der mit ihm nach Prag gereist war. Doch weiss man hierüber etwas Gewisses nicht. Das aber steht fest, dass mehrere Kompositionen der secchi existiren und wenn die in der vorliegenden Partitur befindlichen für die neue Ausgabe gewählt wurden, so ist es desshalb geschehen, weil sie Wort für Wort mit den im oben erwähnten Textbuche der ersten Aufführung ohne jegliche Auslassung oder Zusatz übereinstimmen und daher wohl die bei der ersten Aufführung benutzten sind; eine schöne alte Abschrift der Partitur, in welcher sie enthalten sind, bestätigt dies.

Die unechten Recitative nicht als Anhang, sondern mit den echten Musikstücken zusammenhängend zu geben, war nöthig, weil die Partitur auch praktischem Gebrauche auf dem Dirigentenpulte dienen, dem Lesenden aber ein Bild des dramatischen Zusammenhanges der Oper bieten soll.

Revisionsbemerkungen: Seite 6, Takt 1 bis 4 fehlt in den Oboen jede Andeutung, ob die Stelle von einer Oboe allein, oder von beiden ausgeführt werden soll.

Seite 9, Takt 8 ff. Der hier wiederkehrende Anfang der Ouverture ist im Autograph nicht ausgeschrieben, sondern nur durch »D. C. 26 Takt« angedeutet. Bei dieser Wiederholung liegen im ersten Accorde Flöten und Violinen eine Oktave tiefer als das erste Mal und die Oboen haben unisono *c*, während sie das erste Mal $\frac{g}{e}$ hatten. Diese Veränderungen waren wegen des Anschlusses an das Vorhergehende geboten und sind in dieser Weise im Autograph notirt; die andern Instrumente sind unverändert geblieben, wesshalb nun die erste Klarinette höher liegt, wie alle, was schwerlich in Mozart's Absicht gelegen haben dürfte.

Nr. 6, Aria, Seite 45, Takt 7. Das im Autograph vor *c* auf dem vierten Viertel fehlende Kreuz durfte wohl unbedenklich hinzugefügt werden.

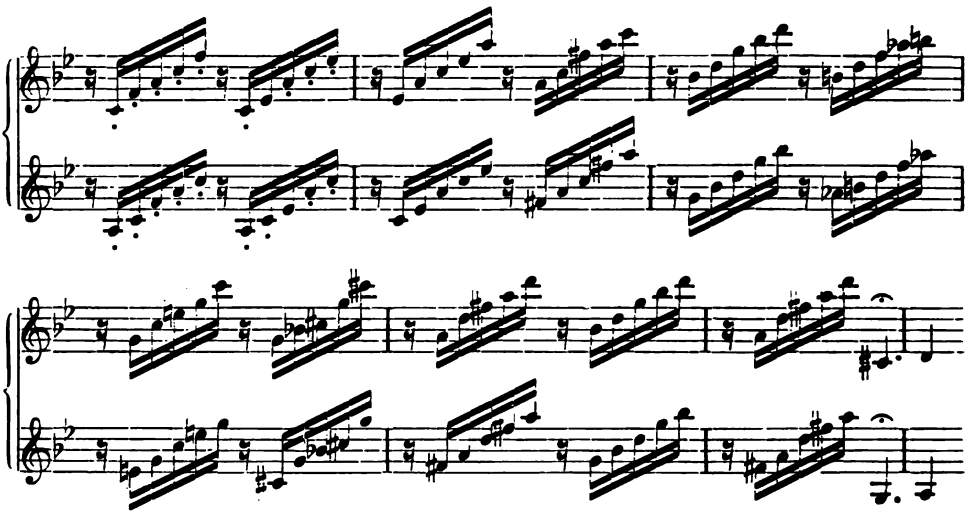
Nr. 7, Duetto, Seite 48. Die im Autograph fehlende Tempobezeichnung ist Zusatz.

Nr. 9, Aria, Seite 59. Da diese Arie in der Numerirung von Mozart's Hand

auf das Duett in *A* dur folgt, so ist anzunehmen, dass er die Arie des Titus in *D* dur später komponirt hat; sie ist auch auf ganz anderes Papier geschrieben, wie alles Übrige.

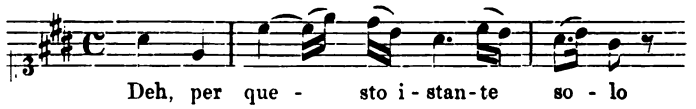
Nr. 12. Finale, Seite 80, ist im Autograph Quintetto con Coro überschrieben.

Seite 100, Takt 1 bis 6. In den Violinen stand, während die Bratsche mit dem Basse ging, ursprünglich folgende Figur:

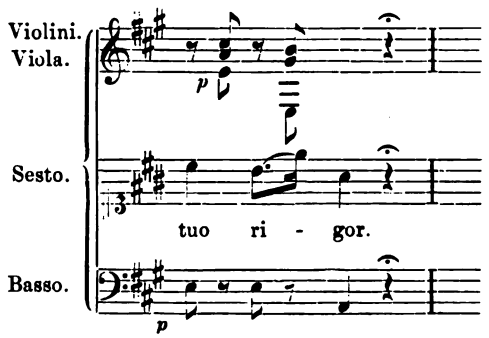


Das Recitativ Seite 117 bis 119 ist nur bis zur Scena VIII antograph; bei den Worten »Ma Publio« hört Mozart's Antheil auf.

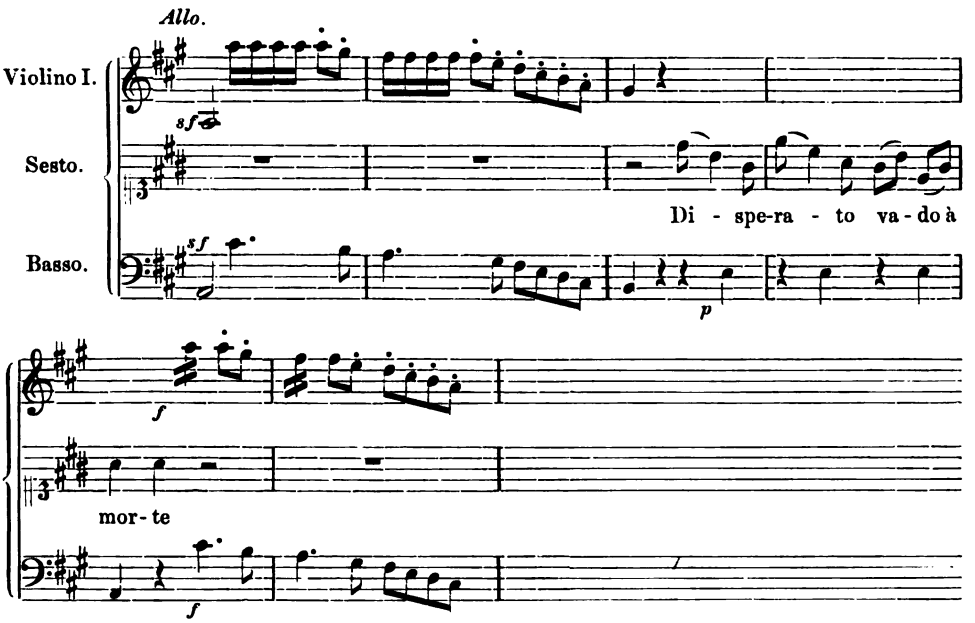
Nr. 19. Aria, Seite 129, im Autograph Rondo überschrieben. Das Adagio hatte ursprünglich eine andere Takteintheilung, in der es bis zum Schlusse durchgeführt ist. Es begann:



und zwar ohne das Ritornell von fünf Takten, von dem die Originalhandschrift verloren gegangen zu sein scheint und von anderer Hand ersetzt ist. Die ersten fünf Taktstriche sind ausradirt und zwei Viertel später gesetzt, die folgenden zwei mit Tinte ausgestrichen; alle weiteren sind geblieben, aber die neuen zwei Viertel später mit Rothstift hinzugefügt. Vom ursprünglichen Schlusse des Adagio ist noch Folgendes sichtbar:



Hiervon ist das erste und zweite Viertel, als drittes und viertes der spätern Takteintheilung, stehen geblieben, worauf das Allegro unmittelbar beginnt, dessen Anfang ursprünglich ein anderer war; hiervon sind noch die ersten sechs Takte skizzirt vorhanden:



Die acht Schlusstakte sind wieder von anderer Hand geschrieben, tragen aber, wie das Anfangsritornell, ohne Zweifel den Stempel der Echtheit an sich.

Nr. 26, Seite 171 ist nicht Finale, sondern Sestetto con Coro überschrieben.

Die Besetzung bei der ersten Aufführung war: Tito — Sgre. Baglione; Vitellia — Sgra. Marchetti-Fantozzi; Servilia — Sgra. Antonini; Sesto — Sgra. Perini; Annio — Sgra. Bedini; Publio — Sgre. Campi.

Serie XXIV.

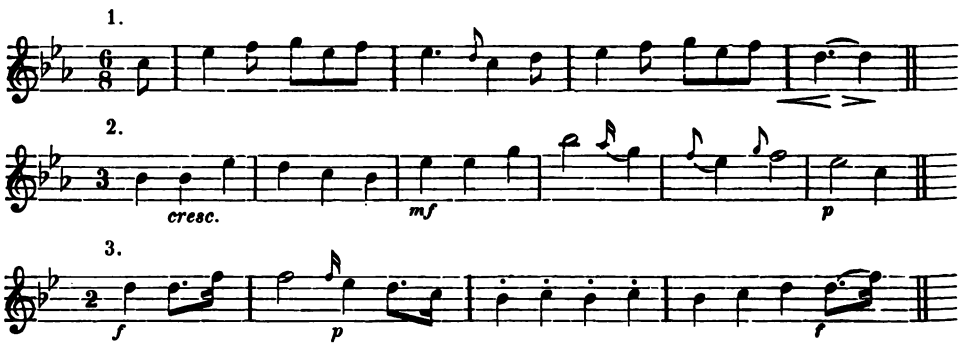
Nr. 10a. Balletmusik zur Pantomime: Les petits riens.

Köch. Verz. Anhang I. Nr. 10.

Als Mozart sich im Jahre 1778 zum dritten und letzten Male in Paris aufhielt, gab er sich der Hoffnung hin, durch Konnexion des Balletmeisters Noverre, der auf den Direktor der grossen Oper Devismes Einfluss zu haben vorgab, mit Komposition einer Oper betraut zu werden, wurde aber von Noverre hingehalten, denn er erhielt niemals einen Auftrag. Dahingegen komponirte er für Noverre die Musik zu einem Ballete desselben. In dem Briefe*) an den Vater, Paris 9. Juli 1778, schreibt er: »Wegen dem Ballet des Noverre habe ich ja nie nicht anders geschrieben als dass er vielleicht ein neues machen wird, er hat just einen halben Ballet gebraucht, und da machte ich die Musik dazu, das ist 6 Stücke werden von Andern darin sein, die bestehn aus lauter alten miserablen französischen Arien; die Sinfonie und Contredanses, überhaupt 12 Stücke werde ich dazu gemacht haben. Dieser Ballet ist schon 4 mal mit grösstem Beifall gegeben worden. Ich will aber jetzt absolument nichts machen, wenn ich nicht voraus weiss, was ich dafür bekomme, — denn dies war nur ein Freundstück für Noverre.«

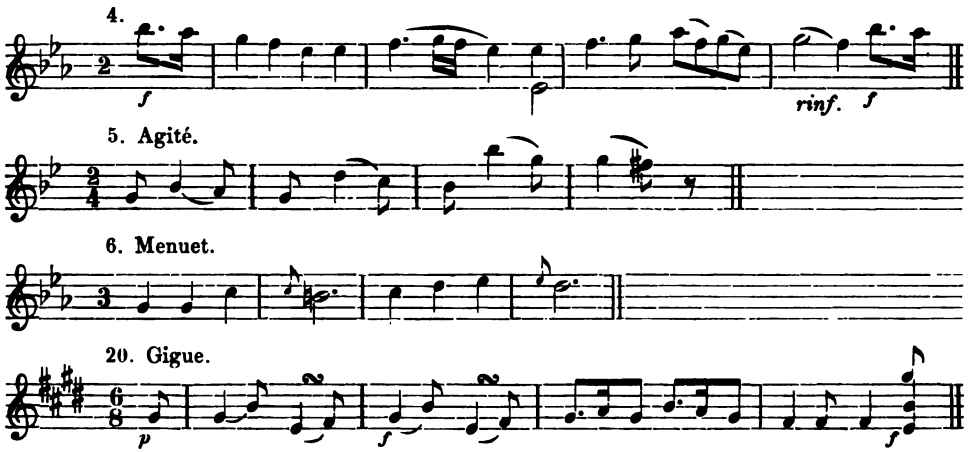
Nach dem Theaterzettel der grossen Oper zu Paris gelangten am 11. Juni 1778 zur Aufführung die Oper »Finte gemelle« oder »Les jumelles supposées« und das pantomimische Ballet »Les petits riens«, letzteres von Herrn Noverre komponirt. Mozart als Komponist des musikalischen Theiles des Balletes wird gar nicht erwähnt. Seit jener Zeit ist diese Balletmusik in Vergessenheit gerathen, Jahn und Köchel hielten sie für verschollen, erst in jüngster Zeit ist es Victor Wilder gelungen, die Partitur in der Bibliothek der grossen Oper zu Paris aufzufinden. Sie enthält ausser der Ouverture 20 Tänze, von denen sieben, als unecht oder zweifelhaft, eliminirt wurden. Im Klavierauszuge**) mit historischen Notizen von Victor Wilder versehen ist die Balletmusik bereits früher erschienen.

Die Anfänge der nicht aufgenommenen Stücke lauten:



*) Mozart's Briefe 108 Seite 160.

**) Les petits riens ballet inédit de Mozart représenté au grand Opéra de Paris le jeudi 11 juin 1778, sons le nom de Noverre et restitué à son véritable auteur par Victor Wilder. Paris. Heugel et Cie.


4.
f
rinf.
f
5. Agité.
6. Menuet.
20. Gigue.
p
f
f

Nr. 37. L' Oca del Cairo.

Köch. Verz. Nr. 422.

Don Pippo, Marchese di Ripasecca, ein eitler und verliebter Geck, hält seine Gemahlin Donna Pantea, die sich von ihm getrennt hat, aber an einem Orte jenseits des Meeres sich aufhält, für todt. Biondello, ein Edelmann aus Ripasecca, wird von Don Pippo seines Reichthums wegen beneidet und von diesem bei jeder Gelegenheit gefoppt. Bei einem Gastmahle, zu dem Beide eingeladen sind, wettet der Marchese mit dem Edelmann, dass, falls es ihm gelänge, binnen Jahresfrist in den Thurm zu gelangen, in den er seine Tochter Celidora eingeschlossen hat, er ihm diese zur Gemahlin geben wolle. Biondello, der Celidora liebt, wenngleich er weiss, dass sie für den Conte Lionetto di Casavuota bestimmt ist, nimmt die Wette an, auf die Hilfe seines Freundes Calandrino, der ein geschickter Mechaniker ist, rechnend. Dieser, sterblich verliebt in Lavina, die Gefährtin der Celidora, gleich wie diese eingesperrt und von Don Pippo mit Heirathsanträgen verfolgt, fertigt im Geheimen eine künstliche Gans an, die so gross ist, dass sie einen Menschen bequem aufnehmen kann und überschickt sie der Pantea, damit diese verkleidet nach Ripasecca käme, um die Gans öffentlich zur Schau zu stellen. Man hofft, dass Don Pippo diese den Mädchen im Thurme wird zeigen wollen und bei dieser Gelegenheit Biondello eingeschmuggelt werden kann. Gelänge dieses, so verspricht Biondello seinem Freunde Calandrino dafür Sorge tragen zu wollen, dass er die Hand seiner geliebten Lavina erhielte.

Der letzte Tag des ausbedungenen Jahres bricht an. Die Vorbereitungen zu einer grossen Festlichkeit zu Ehren der Vermählung des Don Pippo mit Lavina, so wie der des Conte Lionetto mit Celidora werden getroffen. Pantea mit der Gans ist noch nicht angekommen. Biondello und Calandrino in grosser Besorgnis fürchten, dass, da ein Sturm ausgebrochen ist, sie ganz ausbleiben wird. Sie beschliessen, nach dem Thurme hin eine Brücke zu bauen, um mit Hilfe dieser zu ihren Geliebten zu gelangen. Sie versprechen dem Haushofmeister Chichibio, so wie der Geliebten desselben, dem Kammermädchen Auretta, eine Summe Geldes, wenn sie bereit wären, dem Don Pippo die Kleider fortzunehmen, damit dieser genöthigt sei, in seinem Hause zu bleiben. Der Bau der Brücke ist im besten Gange, Biondello und Calandrino leiten ihn, während Celidora und Lavina von einer Terrasse aus, zu der sie sich heimlich einen Zugang verschafft haben, der Vollendung der Arbeit und zugleich ihrer Erlösung erwartungsvoll entgegensehen. Von ihrer baldigen Hochzeit plaudernd, haben aber Chichibio und Auretta es unterlassen, auf den Don Pippo Acht zu geben. Dieser hat sich allein angekleidet, ist ausgegangen und stösst, im Begriffe die Umgebungen des Thurmes zu visitiren, auf die Zimmerleute, die den Bau der Brücke noch nicht vollständig vollendet haben. Er ruft die Wachen der Burg zu Hilfe und die Arbeiter werden in die Flucht geschlagen. Hiermit endet der erste Akt.

Der zweite führt uns an den Strand des Meeres. Der Sturm lässt die Wellen hoch aufspritzen, der Himmel ist dunkel bezogen, es donnert und blitzt. In der Ferne sieht man ein Schiff, das in den Hafen einzulaufen bemüht ist, ein heftiger Windstoss treibt es hinein. Viel Volk, das den Jahrmarkt besuchen will, landet, als letzte Pantea. Sie nennt sich Sandra, hat ausländische Kleidung angelegt und das Gesicht schwarz bemalt, um von ihrem Gemahl nicht wiedererkannt zu werden. Sie führt die Gans mit sich und behauptet aus Cairo zu kommen. Das Volk läuft herbei und bewundert das seltene Thier. Auch Chichibio hat es gesehen, er berichtet hierüber dem Marchese, der Pantea kommen lässt. Diese versichert, dass der Gans augenblicklich die Sprache, die sie aus Schreck über das Unwetter verloren habe, fehle, dass diese sich aber wieder einstellen würde, wenn sie ein gewisses Kraut in einem einsamen von Mauern umgebenen Garten zu sich nehmen könnte.

Don Pippo ertheilt den Wachen den Befehl, die Gans mit ihrer Führerin in die Burg einzulassen, damit sie im Festungsgarten das Kraut genösse und die Mädchen an ihrem Anblick sich ergötzen könnten. Der Jahrmarkt in der Nähe des Thurmes ist in vollem Gange, die Mädchen sehen dem Treiben vom Fenster aus zu, Don Pippo und Biondello haben sich unters Volk gemischt, da erscheint Calandrino mit einem Trupp von Leuten, die unter sich Streit bekommen haben und verlangen, dass Don Pippo als Gerichtsherr über diesen Fall Recht sprechen soll. Er benimmt sich aber hierbei so tölpelhaft, dass das Volk in Aufruhr geräth, und er gezwungen ist, sich in seinen Palast zu flüchten.

Bei Beginn des dritten Aktes finden sich Biondello und Calandrino, die bei dem Tumulte sich aus dem Staube gemacht haben, bei Pantea ein, Biondello kriecht in die Gans und Calandrino führt sie mit ihrer Führerin nach der Burg, wo er dem Don Pippo erzählt, dass Biondello in Verzweiflung darüber, dass Celidora doch für ihn verloren, in einem Kahn auf die offene See gefahren sei. Auf diese Nachricht hin ist Don Pippo hocherfreut und hält die Wette für gewonnen, er ordnet an, dass die Dienerschaft für die Hochzeit Alles in Stand setze. Er selbst begiebt sich in flitterbeladenem Anzuge nach dem Thurme. Celidora und Lavina in eleganter Toilette stehen mit der Gans am Fenster, letztere mit ihrem langen Halse dem versammelten Volke zunickend und Don Pippo bewillkommend. Endlich betritt dieser den Thurm selbst, die Hochzeitsfeier soll gleich nach Ankunft des Conte Lionetto beginnen. Letzterer bleibt aus, dagegen überreicht der verkleidete Chichibio dem Don Pippo einen Brief desselben, worin er auf die Hand Celidora's verzichtet. Diese Absage hält den Marchese jedoch nicht ab, an seine eigene Hochzeit zu denken und im Begriffe die Hand Lavina's zu ergreifen, drängt sich Pantea vor und erfasst die seine. Die Gans fängt an zu reden, öffnet sich und Biondello tritt hervor. Die Wette hat Don Pippo verloren, seine todt geglaubte Gemahlin hat er an der Hand; von Allen verlacht, verspricht er eine andere Lebensweise annehmen und Pantea in Zukunft gut behandeln zu wollen. Celidora wird mit Biondello, Lavina mit Calandrino, schliesslich auch der reichbeschenkte Chichibio mit Auretta vereint.

Vorlage: Die autographe Partitur im Besitze der königl. Bibliothek zu Berlin. Ebendaselbst wird das von Varesco gedichtete und geschriebene Textbuch (siehe Anhang I) aufbewahrt, welches desshalb von besonderem Werthe ist, weil es Mozart bei Komposition der Oper vorgelegen hat. Es zerfällt in drei Theile: der erste enthält die Dichtung des ersten Aktes, der mittlere eine zweite durch Mozart veranlasste Bearbeitung, der letzte die prosaische Inhaltsangabe der Oper. Mozart spricht seine Betheiligung an der Dichtung, so wie an der Umdichtung in den folgenden Briefen deutlich aus, wenn er schreibt:

Wien 7. Mai 1783.

. . . . Mithin dächte ich, wenn nicht Varesco wegen der Münchner Oper noch böse ist, so könnte er mir ein neues Buch auf 7 Personen schreiben. Basta. Sie werden am besten wissen, ob das zu machen wäre. — Er könnte unterdessen seine Gedanken hinschreiben und in Salzburg dann wollten wir sie zusammen ausarbeiten. Das Nothwendigste dabei aber ist, recht komisch im Ganzen, und wenn es dann möglich wäre, zwei gleich gute Frauenzimmerrollen hinein zu bringen. Die eine müsste seria, die andere aber mezzo Carattere sein, aber an Güte müssten beide Rollen ganz gleich sein. Das dritte Frauenzimmer kann aber ganz buffa sein, wie auch alle Männer, wenn es nöthig ist. Glauben sie, dass mit dem Varesco was zu machen ist, so bitte ich Sie, bald mit ihm zu sprechen. Sie müssen ihm aber nichts von dem sagen, dass ich im Juli selbst kommen werde, sonst arbeitet er nicht; denn es wäre mir sehr lieb, wenn ich noch in Wien etwas erhalten könnte. —

Wien 6. Dez. 1783.

. . . . Es fehlen nur noch drei Arien, so ist der erste Akt von meiner Opera fertig. Die Aria buffa, das Quartett und das Finale kann ich sagen, dass ich ganz vollkommen damit zufrieden bin und mich in der That darauf freue. Darum wäre mir

leid, wenn ich eine solche Musik müsste umsonst gemacht haben, das heisst, wenn nicht das geschieht, was unumgänglich nöthig ist. Weder Sie, noch der Abbate Varesco, noch ich haben die Reflexion gemacht, dass es sehr übel lassen wird, ja die Opera wirklich fallen muss, wenn keine von den zwei Haupt-Frauenzimmer eher als bis auf den letzten Augenblick auf das Theater kommen, sondern immer in der Festung auf der Bastei oder Rempart herumspazieren müssen. Einen Akt durch traue ich den Zusehern noch so viel Geduld zu, aber den zweiten können sie unmöglich aushalten, das kann nicht sein. Diese Reflexion machte ich erst in Linz — und da ist kein ander Mittel, als man lässt im zweiten Akt etwelche Scenen in der Festung vorgehen — camera della fortezza. Man kann die Scene machen, wie Don Pippo Befehle giebt die Gans in die Festung zu bringen, dass dann das Zimmer in der Festung vorgestellt wird, worin Celidora und Lavina sind. Pantea kommt mit der Gans herein — Biondello schlüpft heraus — man hört Don Pippo kommen, Biondello ist nun wieder Gans. Da lässt sich nun ein gutes Quintett anbringen, welches desto komischer sein wird, weil die Gans auch mitsänge. — Uebrigens muss ich Ihnen sagen, dass ich über die ganze Ganshistorie nur deshalb nichts einzuwenden hatte, weil zwei Männer von mehr Einsicht als ich sich nichts dagegen einfallen liessen, und das sind Sie und Varesco. Jetzt ist es aber noch Zeit auf andere Sachen zu denken. Biondello hat einmal versprochen, dass er in den Thurm hineinkommt; wie er es nun anfängt, ob er durch eine gemachte Gans oder durch eine andere List hineinkommt, ist nun einerlei. Ich dächte, man könnte viel komischere und natürlichere Sachen vorbringen, wenn auch Biondello in Menschengestalt bliebe. Zum Beispiel könnte die Nachricht, dass sich Biondello aus Verzweiflung, dass es ihm nicht möglich wäre in die Festung zu kommen, den Wellen übergeben hätte, gleich am Anfange des zweiten Aktes geschehen, er könnte sich dann als ein Türk, oder was weiss ich, verkleiden, und Pantea als eine Sklavin (versteht sich als eine Mohrin) vorführen. Don Pippo ist willens die Sklavin für seine Braut zu kaufen; dadurch darf der Sklavenhändler und die Mohrin in die Festung um sich beschauen zu lassen. Dadurch hat Pantea Gelegenheit ihren Mann zu cujoniren und ihm tausend Impertinenzen anzuthun, und bekommt eine bessere Rolle; denn je komischer die wälsche Oper ist, desto besser. — Nun bitte ich Sie dem Herrn Abbate Varesco meine Meinung recht begreiflich zu machen, und ich liesse ihn bitten fleissig zu sein — ich habe auf die kurze Zeit geschwind genug gearbeitet. Ja, ich hätte den ganzen ersten Akt fertig, wenn ich nicht noch in einigen Arien in den Wörtern Veränderungen brauchte, welches ich aber bitte ihm jetzt noch nicht zu sagen. —

Ich bitte den Varesco recht zu bereden und zu pressiren. —

(Wien) 10. Dez. 1783.

Thun Sie Ihr Möglichstes, dass mein Buch gut ausfällt. Ich wollte wünschen, ich könnte die zwey Frauenzimmer auch im ersten Akt, wenn sie die Arien singen, von der Bastey herabbringen, will ihnen gern erlauben, dass sie das ganze Finale oben singen.

Varesco ging auf die Wünsche Mozart's ein und änderte mehrere Scenen. Diese Umdichtung scheint Letzterem nicht genügt zu haben, da er schreibt:

Wien 24. Dez. 1783.

. . . . Herr Abbate Varesco hat zu der Cavatina der Lavina extra geschrieben: à cui servirà la musica della cavatina antecedente, — nemlich der Cavatina von der Celidora. — Das kann aber nicht sein. — Denn in der Cavatina der Celidora ist der Text sehr trost- und hoffnungslos, und in der Cavatina der Lavina ist er sehr trostreich und hoffnungsvoll. — Uebrigens ist auch das eine sehr ausgepeitschte und nimmer gewöhnliche Mode, — dass ein Anderer dem Andern sein Liedchen nachlallt. — Höchstens kann es so bei einer Soubrette mit ihrem Amanten nemlich bei den ultime parti gelten. — Meine Meinung wäre, dass die Scene mit einem schönen

Duett anfinge, welches mit dem nemlichen Text durch eine kleine Aggiunta für die Coda sehr gut angehen kann. — Nach dem Duett folgt die Unterredung wie sonst: — e quando s' ode il Campanello della Custode, so wird Mademoiselle Lavina anstatt Celidora die Güte haben, sich wegzubegeben, damit Celidora als Prima Donna Gelegenheit hat eine schöne Bravour-Aria zu singen. — Auf diese Art dächte ich wäre es für den Compositeur, für die Sängerin und für die Zuschauer und Zuhörer besser, und die ganze Scene würde unfehlbar dadurch interessanter werden. Ferners würde man schwerlich die nemliche Aria von der 2. Sängerin ertragen können, nachdem man sie von der ersten hat singen hören. — Nun weiss ich nicht wie Sie es beide mit nachfolgender Ordnung meinen. — Zu Ende der eingeschaltenen Scene der zwei Frauenzimmer im ersten Akt schreibt Hr. Abbate: — siegue la scena VIII che prima era la VII, e così cangiansi di mano in mano i numeri. — Nach dieser Beschreibung muss ich ganz wider Verhoffen vermuthen, dass die Scene nach dem Quartett, allwo beide Donne eine nach der andern ihr Liedchen am Fenster herabsingen, bleiben solle. — Das kann unmöglich sein. — Dadurch würde der Akt nicht allein umsonst um nichts verlängert, sondern sehr abgeschmackt. — Es war mir immer sehr lächerlich zu lesen: — Celidora: Tu qui m'attendi, amica. Alla Custode farmi veder vogl' io; ci andrai tu puoi. Lavina: Si dolce amica, addio. (Celidora parte.) Lavina singt ihre Arie. (Celidora kommt wieder und sagt): Eccomi, or vanne etc., und nun geht Lavina, und Celidora singt ihre Aria, — sie lösen einander ab, wie die Soldaten auf der Wacht. — Ferner ist es auch viel natürlicher dass, da sie im Quartett alle einig sind, ihren abgeredeten Anschlag auszuführen, die Männer sich fort machen, um die dazugehörigen Leute aufzusuchen und die zwei Frauenzimmer ruhig sich in ihre Clausur begeben. Alles was man ihnen noch erlauben kann, sind ein paar Zeilen Recitativ. Doch ich glaube auch ganz sicher, dass es niemalen darauf angesehen war, dass die Scene bleiben soll, sondern dass es nur vergessen worden anzuzeigen, dass sie ausbleibt. — Auf ihren guten Einfall den Biondello in den Thurm zu bringen, bin ich sehr begierig; — wenn er nur komisch ist, wir wollen ihm gerne ein bischen Unnatürlichkeit erlauben.

Mozart's letzte den Text betreffende Äusserung.

Revisionsbemerkungen:

Die autographe Partitur ist der Art angelegt, dass die Systeme für später einzutragende Instrumente unausgefüllt geblieben sind. Wir wichen der Raumersparnis wegen von dieser Notirung ab mit dem Bemerken, dass für die ersten zwei Nummern der Zusatz dreier Blasinstrumente in Absicht gelegen hat, daher in der Partitur die drei leeren Systeme, für die folgenden Nummern die angegebene Instrumentirung sich auf die ganzen Sätze zu erstrecken hatte.

Die Arie des Don Pippo (Seite 14, System 3) ist von Mozart's Hand nicht geschrieben, einige dynamische Zeichen scheinen aber autograph zu sein, aus diesem Grunde entschloss sich die Redaktion zur Aufnahme dieses Bruchstückes. Um es aber vom Handschriftlichen kenntlich zu machen, wurde es mit kleinen Köpfen gestochen.

Mozart's Skizzen finden sich so selten, dass ein Fortlassen der zu dieser Oper vorhandenen nicht zu rechtfertigen gewesen wäre: Besonders sei auf die Arie des Biondello »Che parli, che dica« Skizze Nr. 2 hingewiesen, die in der Gesangstimme uns in Vollständigkeit vorliegt. In der Skizze Nr. 4 ist der Einsatz des Biondello System 7, Takt 2, viertes Viertel von grösstem Interesse. Wie die nachahmenden Gesangstimmen in den nächsten Takten beweisen, ist die erste Note inkorrekt und müsste *f* heissen, was aber wegen des *g* in der begleitenden Stimme unmöglich war. Mozart ändert daher die ganze Stelle, bringt den Einsatz einen Takt früher und nun korrekt mit *f* beginnend.

Nr. 38. Lo Sposo deluso.

Köch. Verz. Nr. 430.

Eine aus vornehmer Familie stammende Römerin, Donna Emilia, wird durch ihren Vormund, Don Geronzio, dem sehr reichen, aber schon bejahrten Don Sempronio Papparelli verlobt. Der Ehevertrag soll in dem unweit Livorno und dem Meeresufer nahegelegenen Sommerhause des Bräutigams vollzogen werden. Dieser, die Ankunft der Braut erwartend, treibt die ihn bei der Toilette unterstützenden Diener zur Eile an. Im reichverzierten Vorzimmer befinden sich Don Fernando, ein langjähriger Freund des Sempronio, der als Frauenverächter sich verwundert und spöttisch über dessen Heirathsgedanken ausspricht, ferner die Nichte des Sempronio, Donna Lavina, die verliebt in den toskanischen Officier Don Annibale, mit dem sie, an einem Tische sitzend, Karten spielt, ihre Missbilligung laut werden lässt, zumal sie sich durch die Heirath des Oheims bei Seite geschoben und in ihren Hoffnungen auf dessen reiches Erbe beeinträchtigt glaubt. Sempronio sucht dem Annibale zu beweisen, dass er wohl berechtigt dazu sei, sich zu verheirathen, da er, wie ein Blick in den Spiegel ihn überzeuge, noch ganz stattlich aussähe und keineswegs unter die Alten gerechnet werden könne. Auf die Frage des Annibale, warum er seine Nichte Laurina nicht heirathe, die sich schwerlich mit einer andern Frau in seinem Hause vertragen würde, meint Sempronio, dass diese seiner künftigen Frau dienend beistehen könne. Doch der Vorschlag hat ihn verdrossen, denn er nennt den Annibale einen Narren. Dieser, hierdurch beleidigt, fordert Genugthuung, erhält sie aber nicht. Annibale geht racheschnaubend ab.

Emilia mit ihrem Vormund Geronzio treffen ein. Sempronio, der mit seiner Toilette nicht fertig geworden ist, versäumt es, seine Braut zu empfangen. Diese findet sich als vornehme Römerin hierdurch gekränkt und ist entschlossen nach Rom zurückzukehren. Endlich erscheint Sempronio, nähert sich schüchtern unter Verbeugungen den Beiden, wird aber nicht bemerkt, da Emilia den verdutzten Vormund mit Vorwürfen überschüttet, während dieser sie zu beruhigen bemüht ist. Endlich gelingt es dem Sempronio, sich bemerklich zu machen und sich als Bräutigam vorzustellen. Bei der Betrachtung dieses alten aufgeputzten Gecken kann sich Emilia nicht enthalten, ihr Missfallen über die Person ihres Zukünftigen auszudrücken, sie zweifelt, ob diese Vogelscheuche wirklich der für sie bestimmte Gemahl ist und vergleicht ihn mit ihrem todt geglaubten, heissgeliebten Annibale, dessen Anwesenheit am Orte sie natürlicherweise nicht ahnt. Als Fernando weit jünger und stattlicher wie Sempronio auftritt, fragt sie ihn, ob er etwa der für sie bestimmte Bräutigam wäre, er verneint dieses, er sei kein Heirathslustiger, die Freiheit gehe ihm über Alles. Emilia lehnt nun offen die Annahme des Sempronio als Gatten ab, der in die Enge getriebene Vormund versucht, ihren Sinn zu ändern, indem er die trefflichen Eigenschaften des Zukünftigen hervorhebt, jedoch vergebens.

Fernando und Lavina treffen sich im Garten vor dem Hause des Sempronio. Lavina nimmt Veranlassung über das verwünschte Heirathsprojekt ihres Oheims die bittersten Worte fallen zu lassen, Fernando's Gegenreden vermögen die Aufgebrachten nicht zu besänftigen. Bei dieser Gelegenheit erklärt sie, dass sie in Annibale sterblich verliebt sei, der hoffentlich auch sie so lieben werde, wie sie ihn vergöttere. Während Fernando sich missbilligend über ein solches verliebtes Gebahren von Seiten der Frauen ausspricht, tritt Annibale auf. Fernando heisst ihn einen Tropf, weil er einem so verrückten Frauenzimmer den Kopf verdreht habe. Annibale verlangt für diese Beleidigung Genugthuung, Fernando ist bereit dieselbe zu geben, Laurina vermittelt und sucht Annibale zu bestimmen, dass er die thörichte Absicht des Oheims, sich mit der stolzen Römerin verheirathen zu wollen, hintertreiben helfe, gegen letztere drückt sie in spöttischer und leidenschaftlicher Weise ihren Hass aus.

Metilde, eine geschickte Sängerin und Tänzerin, hat sich ebenfalls in Annibale verliebt und gedenkt durch ihre Talente sein Herz zu erobern. Dieses plaudert sie dem ältlichen Geronzio aus, der sich bei dieser Gelegenheit als ein noch liebebedürftiger Freier entpuppt.

In Emilia's Zimmer im Sommerhause des Sempronio erklärt die Römerin, dass sie entgegen den Wünschen ihres Vormundes sich nicht würde bewegen lassen die Hand des ihr verlobten Freiers anzunehmen. Dieser sucht durch kostbare Geschenke ihre Gunst zu gewinnen, da tritt Annibale, der todt geglaubte Geliebte, herein. Sie erkennt ihn sofort und fällt vor Überraschung halb ohnmächtig in einen Sessel, der bestürzte Sempronio ruft die Dienstleute zum Beistande herbei. Die Worte des gleichfalls überraschten und ergriffenen Annibale rufen Emilia bald wieder zu sich; er hält sie für meineidig, da er sie als Verlobte eines Anderen antrifft, sie ihn für treulos, da er ja hätte schreiben können, dass er noch am Leben sei. In einem dunkel verhangenen Zimmer sucht Sempronio mit einem Lichte in der Hand nach seiner Verlobten. Fernando und Annibale, die auf Verabredung sich hier versteckt haben, wollen durch Verursachung von Gespensterfurcht den Sempronio veranlassen, die beabsichtigte Heirath aufzugeben. Nach einigen ihm im Dunkeln gespielten Neckereien erscheint Emilia im Hintergrunde in hellem Gewande. Sempronio hält sie für ein Gespenst, jedoch durch einige von ihr gesprochene Worte aufmerksam gemacht, glaubt er sich ihr nähern zu sollen, allein Emilia sucht nicht ihn, sondern Annibale, der alsbald hervortritt und sich ihr zu erkennen giebt. Der halb betäubte Sempronio will dazwischen treten, stösst aber auf Laurina und auf Metilde mit Geronzio, die sich mittlerweile genähert haben. Laurina sucht Annibale von Emilia zu trennen, Metilde droht, ihn mit einem aus dem Busentuche gezogenen Dolche tödten zu wollen, wenn er ihr nicht, wie er versprochen, die Hand zum Ehebunde reichen würde; selbst Geronzio ruft ihm zürnende Worte zu, um ihn zu veranlassen, die von ihm als Vormund Emilia's vereinbarte Heirath mit Sempronio nicht zu stören. Das eifersüchtige Geschrei der Mädchen regt die stolze Römerin aufs Neue auf, und Annibale hat einen schweren Stand ihr gegenüber; er versucht sie dadurch zu beschwichtigen, dass er versichert, mit jenen Beiden nur Scherz getrieben zu haben. Im höchsten Grade komisch erscheint der unglückliche Sempronio, er vermag nicht, seinen Einreden Geltung zu verschaffen, alle Welt bedeutet ihn, dass er zu schweigen, und die ungerechtfertigten Heirathsgedanken sich aus dem Kopfe zu schlagen habe. Er geräth ausser sich, verwünscht sich und seine Braut, die für ihn unrettbar verloren scheint. Die Andern stimmen mit ein, die grösste Aufregung hat sich der Gemüther bemächtigt. Hiermit schliesst der erste Akt.

Annibale, ruhiger gestimmt, erwägt in einem Monologe, ob die Vereinigung mit seiner theuren Emilia nicht dennoch möglich sein könnte, als Metilde, die nachgeschlichen ist, ihm höchst unerwünscht in den Weg tritt, um ihn von ihrer eigenen Vortrefflichkeit zu überzeugen und an das gegebene Eheversprechen zu erinnern. Sie droht schliesslich, die Hilfe der Obrigkeit anrufen zu wollen.

Fernando und Laurina begegnen sich in einer schönen grossen Lustallee vor dem Hause des Sempronio. Sie spricht leidenschaftlich, er kühl, abrathend, fortwährend versichernd, dass er das schöne Geschlecht hochschätze, aber nicht in dem Masse, um demselben seine persönliche Freiheit zum Opfer zu bringen. Schliesslich der reizenden, leidenschaftlich erregten Donna gegenüber in seinen besten Vorsätzen schwankend gemacht, empfiehlt er sich rasch, während sie ihm nacheilt.

In einem reich ausgestatteten Gemache finden wir Sempronio, der fortfährt, seiner inneren Entrüstung Luft zu machen, und entschlossen ist, das ihm zur Seite stehende gesetzliche Recht auf die Verlobte in Anspruch zu nehmen. Es gesellen sich Laurina und Fernando zu ihm; erstere, höhnend und spottend, räth ihm, sich als Herr des Hauses Achtung zu verschaffen; Fernando mahnt zur Ruhe, da durch die sehr laut geführte Unterhaltung die ganze Nachbarschaft aufmerksam gemacht würde. Schliesslich ergeht sich Laurina in einer detaillirten Schilderung des Vorganges, wie sich Frauenzimmer verlieben, thöricht werden und in ihrer Leichtgläubigkeit

trotz der Schwüre der Männer nur zu oft getäuscht, verspottet und verlassen würden. Es erscheint Annibale, der dem Fernando erzählt, von welchem Herkommen Sempronio eigentlich sei. Dieser Bericht ist aber so fein ironisch gehalten, dass Sempronio, wenig scharfsinnig, nicht recht klug daraus zu werden vermag; eben so wenig wird es ihm klar, dass Annibale bereit ist, sich mit ihm zu duelliren. Letzterer verständigt sich nun mit Fernando über den Streich, den sie dem armen Sempronio zu spielen gedenken.

Es treten nun der vielgeängstigte Geronzio mit der heirathslustigen Metilde auf. Trotz der Jahre hat Geronzio noch ein liebebedürftiges Herz, er sucht der Sängerin, die ihre Liebessehnsucht nach Annibale nicht verbirgt, begreiflich zu machen, dass auch er sich zutraue, ein so vortreffliches Wesen, wie sie, glücklich zu machen. Von diesen zarten Anspielungen mag die in Annibale vernarrte Metilde zunächst nichts wissen, zumal sie sich mit aller Gewalt eingeredet zu haben scheint, dass Annibale ihr die Ehe versprochen habe.

Annibale denkt darüber nach, wie er seine Gebieterin Emilia von seiner Beständigkeit und Treue überzeugen könne. In Gedanken versunken auf und abgehend und auf die herbeigekommene Laurina nicht achtend, spricht er sich dahin aus, wie sehr es ihn schmerze, dass Emilia ihn in Verdacht habe, sich in die Närrin Laurina verliebt zu haben, und ihr dieserwegen untreu geworden zu sein. Entrüstet über diese Worte schwört die verschmähte Laurina Rache und entfernt sich. Emilia erscheint und setzt, von Misstrauen gegen Annibale's Treue erfüllt, die Unterhaltung mit ihm fort. Er betheuert seine unwandelbare Ergebenheit zu ihr, worauf Emilia, scheinbar überzeugt, ihm die Bedingung stellt, dass er sich noch heute mit ihr verbinden müsse, anderen Falles sie nach Rom zurückkehren würde. Inzwischen überreicht ein Diener in Lavina's Auftrage dem Annibale ein von dieser bereitgehaltenes Briefchen, dessen sich die argwöhnische Emilia sofort bemächtigen will. Annibale übergiebt es ihr, ahnend, was das Schreiben enthalten möge. Zornentbrannt beendet Emilia die laute nur einmal durch Annibale unterbrochene Lektüre des Briefes, dann bricht sie aufs Neue in leidenschaftliche Vorwürfe über seine Treulosigkeit aus und stürmt fort. Fernando erscheint und sucht Annibale durch gute Nachrichten zu beruhigen. Er hat den Plan ersonnen, mit Unterstützung eines ihm ergebenen spanischen Schiffskapitäns durch eine Verkleidung Emilia aus dem verhassten Verlöbnis mit Sempronio zu befreien.

Sempronio ist entschlossen, falls ihm die Verlobte streitig gemacht werden sollte, die daran Betheiligten niedermetzeln zu lassen. In dieser Stimmung trifft ihn der nach dem spanischen Schiffe gegen das Meer hin ausspähende Fernando, der sich von Sempronio verabschieden will. Zu ihnen gesellt sich Laurina, welche berichtet, dass ein spanisches Schiff in Sicht sei. Es folgt nun die früher geplante Verkleidungsscene. Annibale erscheint als spanischer Officier mit Emilia, die als Spanierin verkleidet ist. Sie werden von Sempronio, Laurina und Fernando als Gäste bewillkommnet, und beginnen die Unterhaltung in ihrem mit spanischen Floskeln untermischten Italienisch. Bald glauben Sempronio und Laurina in den Fremden Annibale und Emilia zu erkennen, doch bestreiten diese es und geben an, dass sie Bruder und Schwester der beiden in ihnen vermutheten Persönlichkeiten seien. Da lässt sich der unglückliche Sempronio bewegen, der vermeintlichen Schwester der Emilia den Heirathskontrakt mit der Römerin Emilia zur Einsicht zu überreichen. Diese in ihrer Schlauheit spricht in kurzen Worten aus, wie werthlos dieses Papier sei, und zerreisst es vor den Augen des verblüfften Sempronio. Als sich dieser über die ihm widerfahrene Unbill beklagt, droht Annibale, ihn sofort durch seine spanischen Soldaten tödten lassen zu wollen, und hält ihm die unerhörte Vermessenheit vor, dass er als alter Geck eine schöne junge Dame an sich ketten wolle.

Emilia ist besorgt, dass der dem armen Sempronio gespielte Betrug schlimme Folgen haben könnte, Fernando beruhigt sie hierüber, da erscheint Laurina als Zigeunerin verkleidet, um den spanischen Gästen zu weissagen. Alsbald erkannt, setzt sie nichtsdestoweniger ihre Künste fort und zielt darauf hin, dass Fernando

sie heirathen müsse, da dieser ohnehin mehr für sie eingenommen wäre, als er sich selbst gestände; in diesem Falle würde auch die Vereinigung Emilia's und Annibale's zu Stande kommen; weigere sich Fernando, so würde sie den ihrem Oheim gespielten schnöden Betrug demselben verrathen. Unter diesen Umständen wird der einmüthige Entschluss gefasst, nur zu zwei Hochzeitspaaren vereint, das Haus des Sempronio verlassen zu wollen.

Sempronio tritt klagend und jammernd auf, die Braut ist verschwunden, er geht, sie zu suchen. Darauf erscheinen Fernando mit Lavina, er erklärt ihr, dass er sich sofort mit ihr verheirathen wolle, da er seit längerer Zeit in heimlicher Liebe zu ihr entbrannt sei, Lavina sagt natürlicherweise zu; es treten Emilia und Annibale ein, die von ersterem Paare zur sofortigen Verlobung und Heirath aufgemuntert werden, dann Metilde mit Geronzio. Die Sängerin, schnell entschlossen, erfasst die Hand des Vormundes, würdevoll lässt er es sich gefallen. Endlich kommt Sempronio dazu. Die allgemeine Situation ist ihm unklar, ein längeres Zwiegespräch mit seiner Nichte Laurina öffnet ihm endlich die Augen. Vergeblich versucht er die liebenden Paare mit der Drohung gerichtlicher Verfolgung zu erschrecken, schliesslich erklärt ihm Geronzio ohne Umschweif, dass er und kein Anderer an diesem Ausgange der von ihm nicht gehörig wahrgenommenen Liebeshändel, die ihn als gefoppten Bräutigam hinstellen, die Schuld trage. Er solle froh sein, dass es so und nicht anders gekommen sei. Sempronio sieht dies ein und ergeht sich in der weisen Lehre, dass alte Liebhaber sich lächerlich machen, und Heirathsgedanken sich aus dem Kopfe zu schlagen haben. Mit dem Endergebnisse ausgesöhnt, stimmt er in den allgemeinen Jubel ein.

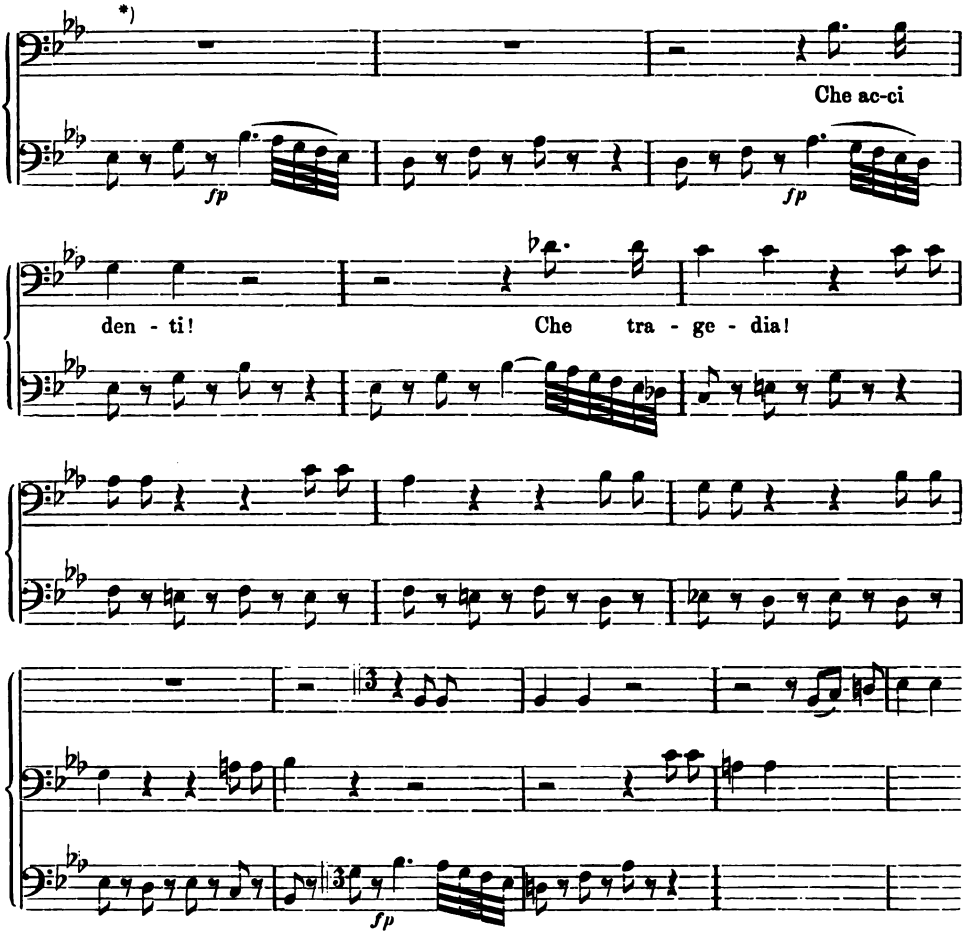
Vorlage: Die autographe Partitur im Besitze der königl. Bibliothek zu Berlin. Ebenso wie bei der Partitur der L'Oca del Cairo finden sich in dieser unausgefüllte Systeme für Stimmen später einzutragender Instrumente vor. In der Ouverture und dem mit dieser in Verbindung stehenden Quartette sind die Stimmen des Streichquartetts, so wie die ersten 15 Takte der Blasinstrumente autograph, vom 16. Takte an beginnt eine kleine zierliche Handschrift, die mit der Mozart's grosse Ähnlichkeit hat. Möglicherweise sind nachstehende Noten von ihm geschrieben:

I. Flöte. Seite 3, Takt 4, 6 und 8.
Seite 3, System 2, Takt 7.
Seite 4, Takt 1 und 3.
Seite 5, Takt 4 bis 9.
Oboen und Fagotte. Seite 6, Takt 4 und 5.
Seite 6, System 2, Takt 4 und 5.
I. Flöte. Seite 7, Takt 3, 5 und 7.
Seite 8, Takt 2 bis 9.
Alle Blasinstrumente. Die letzten drei Takte der Seite 9 und die fünf ersten der Seite 10.
Alle Blasinstrumente und Pauken Seite 11, Takt 1 bis 8.
I. Flöte. Seite 12, Takt 1, 3 und 5.
Seite 13, Takt 7, 9 und 11.
Seite 15, System 2, Takt 2 und 4.
Seite 17, Takt 6 und 8.
Flöten und Oboen. Seite 18 von Takt 8 ab bis Seite 21, Takt 7.
I. Flöte. Seite 23, System 2, Takt 4 und 6, Seite 24, Takt 1.

Alles, was nicht mit Bestimmtheit als autograph erklärt werden konnte, wurde mit kleinen Köpfen gestochen.

Das von einem unbekannten Dichter verfasste Textbuch, welches Mozart bei Komposition der Oper vorgelegen hat, befindet sich im Besitze der königl. Bibliothek zu Berlin. Siehe Anhang II.

Julius André theilt im Vorworte des von ihm herausgegebenen Klavier-Auszuges (Offenbach a. M. bei Joh. André) mit, dass er verschiedene Entwürfe zu dieser Oper besässe, von denen er folgenden veröffentlicht:



Der Verbleib der übrigen Skizzen konnte leider nicht ermittelt werden.

*) Siehe Partitur Seite 33.

ANHANG.

I.

L'Oca del Cairo*).

Dramma giocoso per Musica.

Personaggi.

Don Pippo Marchese di Ripasecca innamorato di Lavina, e credutosi vedovo di *Donna Pantea* sotto nome di Sandra, sua Moglie.
Celidora loro unica figlia destinata sposa al Conte Lionetto di Casavuota, Amante di *Biondello* Gentiluomo ricco di Ripasecca.
Calandrino Nipote di Pantea, Amico di Biondello, ed Amante corrisposto di *Lavina* Compagna di Celidora.
Chichibio Mastro di Casa di Don Pippo, Amante di *Auretta* Cameriera di Donna Pantea.

Comparse.

Perrucchieri. Sartore. Calzolajo. Marinaj con gente, che approda. *Ciarlatani. Popolo. Corte* di Don Pippo. *Domestici* di Biondello e di Calandrino. *Soldati* Guardiani della Rocca.

La Scena si finge in Ripasecca, Città marittima, Capitale del Marchesato.

Atto Primo.

SCENA I.

Camerone nel Palazzo del Marchese comune a tutta la servitù, con varie porte, per cui s' entra nelle anticamere. Vi si vedono tavole, sedie, panche, livree, vesti di Camera, ed altri vestiti appiccati alla muraglia.

Chichibio, Auretta, Servitori, e Serve, con altrettanti Perrucchieri, da' quali si fanno tutti acconciare il capo all' ultima moda, e cantano il seguente

Coro.

Tutti.

Gran Cuccagna, gran bagordi.
Fuora, fuora ventri ingordi;
Oggi s' ha ad empir il sacco;
Chè la Reggia è quì di Bacco,
Del tripudio, e del piacer.

Parte del Coro.

Al Sposino, al buon vecchietto
Scaldi Amor il freddo petto.
Mai d' Amici provi inopia,
Goda in pace il cornucopia,
Noi godrem nel suo goder.

Tutti.

Gran Cuccagna etc.

Finito il Coro, Chichibio, ed ognuno de' Domestici paga, e licenzia il suo Perrucchiere. Tutti partono fuorchè Auretta, ch' è l' ultima ad esser pettinata, e Chichibio, che passeggiando in disparte osserva, ed ascolta il tutto.

Auretta, Perrucchiere e Chichibio in disparte.

Auretta.

Sempre la più gentile, e la più bella
È l' ultima servita. Ora vediamo. (si guarda nello specchio.)
Sì, son contenta, eccovi un mezzo scudo.

Perrucchiere.

Illustrissima . . .

Auretta.

A me? . . (ridendo)
Perchè non Eccellenza?

Perrucchiere.

Eccellenza, se vuol, giacch' è la moda,
Perdoni . . .

Auretta.

È forse poco?

*) Nach Varesco's Handschrift.

Perrucchiere.
Non già, vorrei sol dire . . . (timido)
Che servii per amor, che per lei moro.
Auretta.
Quand' è così . . . sentite: anch' io v' adoro.
Chichibio.
O che moneta falsa! (da se)
Auretta.
Egli è pagato. (rimette il denaro in tasca.
Il Perruchiere parte consolato.)

SCENA II.

Calzolajo, Auretta, Chichibio in disparte.
Calzolajo.
Ecco le scarpettine.
Auretta.
Ahimè!
Calzolajo.
Che dice?
Auretta.
Mi pajon strette.
Calzolajo.
Ho meco la misura,
E se un tantin vi manca, il feci appunto
Perchè disse, che suol calzare stretto.
Questo non è difetto; già la pelle
Si rilascia ben presto.
Auretta.
È ver. Or dite:
Quanto vi devo?
Calzolajo.
Nulla, mia Signora;
Mi meraviglio.
Auretta.
Nò, ditemi pure.
Calzolajo.
Giacchè saper lo brama,
Scusi chi pena, ed ama:
Ardo per lei d' amore,
Bastami un picciol nicchio in quel bel core.
Auretta.
Non solo un picciol nicchio, ma un nicchione.
Io vi ringrazio. |: o quanto sei minchione! :|
(da se. Il Calzolajo parte allegro.)
Chichibio.
Oh maledetta! il fegato, la milza
Arder mi sento . . . eccone un altro. (da se)

SCENA III.

Sartore, Auretta, Chichibio in disparte.
Auretta.
O caro!
Voi siate il benvenuto, è 'l mio bustino?
Sartore.
Eccolo mia Signora.
Auretta.
O bello, o bel; ma il taglio
Non è egli troppo lungo?
Sartore.
Non son tre settimane,
Che venni da Parigi,
Tutte le Parigine
Lo portano così.
Auretta.
Dunque è la moda?
Sartore.
Anzi, Signora sì.
Auretta.
Vediamo adesso il conto.
Sartore.
Il conto è bell' e fatto: un occhiatina,
Un vezzo, un bel sorriso,
Un po' di speme . . .
Auretta.
|: Oh che merletto! :| intendo:
Voi siete tutto mio,
Sperate pur, ci rivedremo. Addio.
Sartore parte giubilando.

Duetto*).
Auretta.
Così si fa:
Due paroline,
Quattr' occhiatine
Ci fruttan più,
Che non si crede,
E non s' avvede
Chi amar non sa. (accenna Chichibio)
Chichibio.
Così si fa?
A civettine
Innocentine,
Come sei tu
Chi presta fede
Or ben si vede,
Ch' è un baccalà.
Auretta.
Tu mi fai torto;
Non son mai giunta
A offender te.
Chichibio.
Mi vedrai morto
Dal mal di punta,
Già crepo, ahimè! . . .

*) Partitur Seite 1.

Auretta.
Non morir mia speme amata;
Gran pazzia sarebbe affè.
Chichibio.
Ah già l' alma è stivalata,
E rimedio più non c' è.
Auretta.
Al mio pianto cedi almeno. (piange)
Chichibio.
Di ricotta ho il cor nel seno. (piange anch' egli)
Auretta.
Dunque dì'.
Chichibio.
Che vuoi da me?
Auretta.
Siamo amici.
Chichibio. Auretta. a 2.
Siamo amici.
Siamo amanti.
Io son tua / tuo da capo a piè.
Non più smorfie, non più pianti.
Vanne al Diavol gelosia,
Sia ricetto l' alma mia
Sol d' amor e sol di fè.

SCENA IV.
Calandrino e detti.

Calandrino.
Sono i primi a spuntar in sul mattino
La rosa e 'l gelsomino
Così Auretta e Chichibio.
Chichibio.
E' l malandrino.
Calandrino.
Auretta mia, Chichibio, vi saluto.
Auretta.
Son serva sua.
Chichibio.
Buon giorno a noi Signori.
Calandrino.
Ditemi, il Signor zio, di Ripasecca
Il Marchese, Don Pippo, il dolce Sposo
Per le cui nozze esulta il Mondo tutto,
E già si veste d' or il biondo Dio,
Non peranco lasciò
Le vedove sue piume?
Chichibio.
In quest' ora ha costume
Di prima riscaldarle
Con potenti sospir, e poi lasciarle.
Auretta.
Sentiremo a momenti
Lo svegliarin.
Calandrino.
Deh fatemi il piacere,
Caro Chichibio mio, ite a vedere,
Se nuota ancor in Lete, oppur s' è desto.
Chichibio.
Questo lo posso far; |: ma torno presto :|
(da se)
Se nuota ancor in letto? . . . o Sposo dolce!
O povera Lavina!
Se pesce tu ti fai, sarai Tonnina. (parte)

SCENA V.
Auretta e Calandrino.

Calandrino.
Auretta mia vezzosa,
Ditemi in confidenza,
Come stiamo d' Amanti?
Auretta.
Oh, lei mi burla;
Di questo brutto ceffo
Nissuno s' innamora, al sol Chichibio
Il brutto piace.
Calandrino.
In questo ei non è stolto;
Voi mi piacete molto,
Bellissima voi siete;
Ma, gli siete fedele?
Auretta.
E come!
Calandrino.
Ed egli
Serbavi fedeltà? non è geloso?
Auretta.
All' eccesso.
Calandrino.
E se mai
In questa positura ei ci trovasse? (l'abbraccia)
Auretta.
Oh guai!
Aria.
Calandrino.
Per esempio, s' io dicessi:
Bella Auretta,
Vezzosetta,
Fortunata vi vorrei,
Non c' è mal da far processi;
Se v' abbraccio,
Sol lo faccio
Per dir ciò, che bramerei;

Ma poi, se m' accorgessi,
Che già montasse in bestia,
Con tutta la modestia
Discorso cangerei.

Auretta.

Oh me meschina! ei viene,
E ci ha veduti.

Calandrino.

Non vi scomponete,
Restiam così.

SCENA VI.

Chichibio e detti (fingono non vederlo, Chichibio s'avvanza pian-piano ascoltando).

Calandrino.

Così stavano stretti,
Come Dafne ed Apollo
I semplicetti Amanti, e l' una e l' altro
Al vedermi rimase a chiuso labbro
Tinto il volto di rose e di cinabro.

Aria*).

Auretta.

Se fosse qui nascoso
Quell' Argo mio geloso,
Oh poverina me!
Direbbe: o maledetta!
Pettegola, fraschetta,
La fedeltà dov' è?
Pur sono innocente;
Se fosse presente,
Direbbe tra se:
Oh qui non c' è pericolo;
Un caso sì ridicolo
Goder si deve affè.

Chichibio.

Un caso sì ridicolo (accostandosi)
Goder si deve affè. Buon pro', Signori.

Auretta.

Ridi, ah ridi, Chichibio.

Calandrino.

Ecco la scena,
Che vidi poco fa tra Lisa e Tirsi.

Chichibio.

Bella sarà, ma ridere non posso.

Calandrino.

Dorme Don Pippo?

Chichibio.

Ah, che ha il Demonio addosso.

Auretta.

Dimmi, che mai è stato?

Calandrino.

A lui andaste?

Chichibio.

Ah non ci fossi andato.

Auretta.

Entrasti?

Chichibio.

Entrai
Pianpian allorchè intesi
Lamentevole voce
Di dolente usignuol.

Calandrino.

E che diceva!

Chichibio.

Vieni Imeneo!

Auretta.

E tu?

Chichibio.

Eccomi, dissi.

Calandrino.

Ed egli?

Chichibio.

A me pazzo, ignorante? ad un par mio? . . .
Nè molto vi mancò, che tutto tutto
Non mi versasse in capo
Il vaso di Pandora; onde so dirvi,
Ch' egli è pur troppo desto. (s'ode il campanello di Don Pippo.)

Auretta.

Il segno è questo,
Che vuol vestirsi.

Calandrino.

Io me ne vado. A lui
Verrò frappoco, addio.
|: In traccia voglio andar dell' Idol mio :|
(parte)

Chichibio.

Vanne, Auretta fedele, (con ironia)
E tu co' vezzi tuoi
Lo calma.

Auretta.

E tu non vieni?

Chichibio.

Io verrò poi. (Auretta parte.)

Aria*).

Chichibio.

Ogni momento
Dicon le Donne:
Siamo colonne
Di fedeltà.

*) A. a. O. Seite 5.

*) A. a. O. Seite 7.

Ma picciol vento
D'un cincinnato,
Inzibettato
Cader le fa.
Non dico delle brutte;
Son sode quasi tutte,
Se vento non ci va.
Delle belle
Vanarelle
Io non parlo; già si sa,
Già si vede
Che la fede
Nelle belle è rarità. (parte)

SCENA VII.

Appartamento di Don Pippo.

Don Pippo in veste di Camera, poi Auretta, indi Chichibio.

Don Pippo.

O pazzo, o pazzo, o pazzo,
Pazzissimo Biondello! il giorno è questo
Che resterai scornato,
Spolpato, spennacchiato. Un anno intiero
Non ti bastò di tempo
Per ficcar quel tuo naso nella Rocca,
E conseguir mia Figlia? oh quanto meglio
Direbbe il motto su quel tuo portone,
Che sì erudito par, e sì facondo:
Il più pazzo di me non vide il Mondo.

Auretta.

Eccellenza, buon giorno.

Don Pippo.

O mia diletta,
O melliflua Auretta!

Auretta.

Che comanda?

Don Pippo.

Tu sei la mia Didone,
E dopo le mie nozze, immantinente
Esser vogl' io Enea, il tuo servente.

Auretta.

Capperi! questa sì saria fortuna;

Don Pippo.

Ma Chichibio che fa?

Auretta.

Batte la luna.

Don Pippo.

È reo in crimen lese: Inarca il ciglio . . .
Sognai . . .

Auretta.

Forse le nozze?

Don Pippo.

Appunto. Citerea,
Le Grazie e gli Amoretti
All' Eccellenza mia
Festeggiavano intorno.
Era sul far del giorno e mentre andavo
In dolce visibilio, il maledetto
Destommi, e mi trovai solo nel letto.

Auretta.

Chichibio non ne ha colpa; ei non sapea . . .

Don Pippo.

Sarà così, se tu lo dici; adunque,
Pastosissima Auretta,
In grazia tua, e già, che Sposo io sono,
Venga, mi baci il lembo, e gli perdono.
(accenna il lembo della veste.)

Auretta.

Eccolo quì.

Don Pippo.

Chichibio,
Quello, ch' è stato, è stato. Ora m' udite,
E tutti i cenni, miei fidi, eseguite.

Aria*).

Don Pippo:

Siano pronte alle gran nozze
Cento e trenta sei carrozze.
Da Ippogrifi sian tirate,
Che i più lesti son di piè.
All' Ariosto domandate
La lor stalla omai dov' è.
Le camiscie a centinaja,
Calze e scarpe cento paja,
Le Perrucche di Strigonia
Siano in punto trentatre.
Già verran da Babilonia
Coi pennacchi i miei Lacchè.

Auretta.

E i vestiti, ed i cappelli?

Don Pippo.

Tutte l' ore nuovi, e belli.

Chichibio.

Gioje, fibbie, occhiali, e guanti?

Don Pippo.

Non vuò cederla ad un Rè,
Tutto sia di brillanti
Di colore mordoré.
A te raccomando (ad Auretta)
La stalla, e cantina,
Staffieri,
Scudieri,
E i cabriolè.

*) Handschriftlicher Zusatz von Mozart: Scene X.

Tu, va preparando (a Chichibio)
Dispensa, cucina.
I letti,
Confetti,
Liquori, e Caffè,
E quando
Comando
Sia pronto il suppé. (sta pensando)

Auretta.

O questa sì, ch' è bella,
In stalla una zitella
Farà comparsa affè.

Chichibio.

Oh questa è graziosina,
Farò una gelatina,
Farò un buon fricassé.

Don Pippo.

Andate, (sono per partire)
Restate, (si fermano)
Udite,
Partite, (partono ridendo)
Ognun badi a se.
Qual giorno felice
Godere mi lice
Qual gioja per me! (parte)

SCENA VIII*).

A destra, mura, che rinchiudono la Città, di cui si vedranno gli edifici più alti. Queste formano un semicircolo, il quale ha in prospettiva una fortezza, di cui non si vede, che la parte di dietro, cioè il rovescio d'una fabbrica antica con una Torre alta quattro piani. Fra questa fabbrica e le muraglie, che la circondano, dalle cime di alti cipressi si conoscerà esservi un giardino. Avanti le mura della Rocca si vedrà una gran fossa con bastione, che va a finire con un folto bosco, che si vede dietro alla Fortezza, e viene a terminare la parte sinistra del semicircolo, opposta alle mura della Città. Nell' angolo della muraglia, che si perde fra il bosco, si vede un pertugio come una porta diroccata ricoperto di frondi degli alberi vicini, da cui sogliono segretamente uscire le due Donzelle.

Biondello, poi Celidora, Calandrino, poi Lavina.

Biondello.

L' ultima volta al fin, mura adorate,
Il tergo mi mostrate, e pria, che Febo
Agli Antipodi scenda,
Vedrovvi il sen. All' arte, alle richezz
A queste mie bellezze la tua Torre,
Scimunito Don Pippo,
Oggi ceder vedrai, e darle il sacco
Stimo men d' una pippa di tabacco.

Aria*).

Biondello.

Che parli, che dica
Quel viso di pazzo;
Ho Venere amica,
Cupido è per me.
De' matti non curo
La furia, e schiamazzo;
Del mio più sicuro
Trionfo non c' è.
Oh quanto voglio ridere
Stasera a quel suppé;
Sentir quel vecchio a stridere
È un gran baccano affè.
Ma parmi là in quel lato,
Che si muovan le frondi.
In quell' ombroso speco
Voglio celarmi, e vuò, s' è Celidora,
Sorprenderla, pianpian uscendo fuora.
nasconde.)

Quartetto**).

Celidora.

S' oggi, o Dei, sperar mi fate (esce dal pe
tugio)
La mia cara libertà,
A di me non vi burlate;
Saria troppa crudeltà.

Biondello.

Quì son io, pupille amate, (uscend
Dubbio alcun non vi sarà.
A Don Pippo le risate
Questa sera ognun farà.

Lavina.

Chi m' addita quel, ch' adoro? (uscen
dal pertugio)
Calandrino mio dov' è?
S' ei non vien, Zitella io moro;
Non v' è Medico per me.

Calandrino.

Eccol qui, mio bel tesoro,
Ho un buon recipe per te,
Buone nuove a tuo ristoro,
Presto udrai il come, e il che.

*) Handschriftliche Änderung von Mozart in: XI.

*) A. a. O. Seite 50. Skizze Nr. 2.
**) A. a. O. Seite 15.

Celidora e Lavina. a 2.
Ma fia poi vero,
Oppur mentite?
Badate, e dite
La verità.

Biondello e Calandrino. a 2.
Amor sincero
Menzogne ardite
Mai proferite
Certo non ha.

Biondello.
In un Amico
Confido, e spero.

Calandrino.
Io ve lo dico:

Celidora, Lavina e Biondello. a 3.
Ma qui ti voglio,
E se non viene? ⌒

Celidora, Lavina, Biondello e Calandrino. a 4.
Un bell' imbroglio
Sarebbe affè.

Calandrino.
Zitti, zitti, or mi sovviene . . .
O la barca di Caronte.
O di Coclite quel ponte . . .

Biondello.
Meglio il ponte piace a me.

Celidora, Lavina.
Questo è l' unico spediente.

Celidora, Lavina, Biondello e Calandrino. a 4.
Or si vada a trovar gente.
Fuora, fuora, all' armi, all' armi,
Qui fatica non si sparmi,
Non si guardi,
Non si tardi,
Più non chiedasi il perchè.
(Biondello e Calandrino partono.)

Lavina.
Dunque sen vanno, e noi restiam sperando.

Celidora.
Tu quì m' attendi, Amica, alla Custode
Farmi veder vogl' io,
Ci andrai tu poi.

Lavina.
Sì, dolce Amica, addio.

Aria.

Lavina.
Se rammento
Quel momento,
Che sarò Signora Sposa,
A tal cosa
Tosto io sento,
Che mi brilla il cor nel sen.
Ma se in dubbio mi si mette,
Si promette,
Nè s' attende,
A sì barbare vicende
Io non sputo, che velen.
Sentirmi dire:
Cara Lavina,
Bella Sposina,
Oh che goder!
Ma se soffrire
Devo per poco,
A questo giuoco
Perder il piacer.

SCENA IX.

Celidora e detta.

Celidora.
Eccomi, or vanne; la Custode or' ora
Verrà al giardino e già di te mi chiese.
Ti seguirò frappoco.

Lavina.
Io vado, e intanto
Osserva attentamente
Se giunge colla gente a far il ponte
Calandrino, mia speme.

Celidora.
Sì, sì, va pur, quì torneremo insieme.
(Lavina parte.)

Aria.

Celidora.
Due tenere Zitelle,
Buonine, innocentine,
Oppresse dalle stelle
Trovaro al fin pietà.
Due vittime meschine
D' invidia e gelosia
D' un vecchio, d' un' Arpia
Saranno in libertà.
Saranno Spose,
A lor piacere,
E' chi s' oppose
Starà a vedere.
O questa sì è una cosa
Graziosa in verità. (parte)

SCENA X.

Appartamento di Don Pippo.

Calandrino, Auretta e Chichibio nell' Anticamera.

Calandrino.
Ve 'l dissi, e ve 'l ridico: in questo sera
Sposi felici voi sarete, e ricchi,

Altrettanto promettevi Biondello,
Purchè con qualche imbroglio
Facciate, che il Marchese
Non possa uscir di Casa fin. ch' il ponte
Terminato non sia.
Men vado, or nota v' è la mente mia.
(parte)

Auretta.

Chichibio.

Chichibio.

Auretta.

Auretta.

Udisti?

Chichibio.

Udii. Noi Sposi?

Auretta.

Anzi ricchi, e felici. O qual contento!

Chichibio.

Oh questa me la godo.

Auretta.

E tu, Sposino,
Sarai ancor geloso?

Chichibio.

Io no' l so dirti.

Auretta.

Verrà poi il Perrucchiere?

Chichibio.

Oibò.

Auretta.

Il Sartore?

Chichibio.

Questo nemmen.

Auretta.

Ma chi mi vestirà?

Chichibio.

Tu stessa.

Auretta.

Ma la chioma
Chi mi pettinerà?

Chichibio.

Io.

Auretta.

Ma quest' è poco. E il Calzolajo,
Il Marchese?

Chichibio.

Verrà due volte all' anno.

Auretta.

Più non ti voglio; troppo sei tiranno.

Chichibio.

Via via, s' aggiusterem, andiamo, andiamo,
Giacchè la sorte è quì, non la perdiamo.
(partono.)

SCENA XI.

Don Pippo, ch' esce da una porticina segreta travestito in abito rozzo, che si va rassettando.

Don Pippo.

Nobilissime carni, perdonate
Se or di rustico cencio vi ricopro.
Per poco sol l' adopro,
Finchè incognito passi alla mia Rocca.
In questo estremo giorno più che mai
Dall' insidie guardarla,
E attento visitarla mi conviene.
Chi mai la fa a Don Pippo
Lo stimo certo più d'un Aristippo.

SCENA XII.

Veduta antecedente della Rocca.

Calandrino e Biondello con Falegnami, che portano le Legna per il ponte, poi Celidora e Lavina salite per mezzo d' una Scala a mano sopra le mura, indi Chichibio ed Auretta, alla fine Don Pippo colle Guardie della Rocca.

Finale*).

Calandrino.

Su via putti, presto, presto
Impiantate i cavalletti,
E le travi
Colle chiavi
Rassodatele a dover.

Biondello.

Capomastro, siate lesto,
Solo un' asse vi s' assetti
Senza chiassi
Purch' io passi
Senza avervi da cader.

Lavina.

Corri, corri Celidora,
Qui si suda e si lavora
Per la nostra libertà.

Celidora.

Bravi, bravi, allegramente,
Già vi manca poco, o niente,
E contento ognun sarà.

Lavina e Calandrino. a 2.

A quel vecchio maledetto
Mostreremo i fichi freschi.

Celidora e Biondello. a 2.

E quel Conte Lionetto
Con gran naso resterà.

*) Handschriftlicher Zusatz von Mozart: Scena XV. A. a. O. Seite 22.

Celidora, Biondello, Lavina e Calandrino. a 4.
Se la godremo
Poi questa sera,
E rideremo
In verità.

Celidora e Lavina. a 2.
Ma se il Marchese
Ci arriva addosso,
A nostre spese
Si riderà.

Auretta.
Miei Signori, oh guai, oh guai! (frettolosa)

Biondello.
Cosa dici? che mai fu?

Chichibio.
Il Padrone è già sortito.

Auretta.
Il Marchese non c' è più.

Calandrino.
Sarà forse andato in Fiera
A comprare qualche cosa
Per Lavina sua Sposa,
Qui venir non penserà.

Celidora, Lavina e Biondello. a 3.
Ma, se pur venirci pensa,
Poichè il Diavol non fa festa,
Io scommetto la mia testa,
Che ognun mal la passerà.

Chichibio.
Andiam spiando,
Auretta mia,
Per ogni via
Della Città.

Auretta.
Andiam. Se a caso
Qui 'l caccia il vento,
In un momento
Saremo quà. (partono, poi ritornano)

Don Pippo.
Corpo di Satanasso! (da se, di lontano)
Cosa vuol dir quel chiasso?
Che diavol si lavora?
Che gente è quella lì?

Celidora, Biondello, Lavina e Calandrino. a 4.
Ma il ponte non va avanti,
Pur gli uomini son tanti,
Travaglian più d'un ora.
Che gente è questa quì?

Don Pippo.
Fuora Guardie della Rocca (verso la porta
Collo spiedo, e colla rocca, della Rocca)
Ite meco, e quei bricconi
Siate preste ad arrestar. (Auretta e Chichibio corrono.)

Auretta, Chichibio, Celidora, Lavina, Biondello e Calandrino. a 6.
Viene la guardia
Ah siam traditi,
Siamo spediti,
Ahimè, ahimè!

Don Pippo con gli altri. a 7.
Non c' è più tempo,
Non c' è ragione,
Andar prigione
Conviene affè.

Don Pippo.
Io sono offeso:
La mia Eccellenza
La prepotenza
Soffrir non dè.
E voi pettegole (alle Ragazze)
La pagherete
V' accorgerete
Dopo il suppé.

Lavina.
Io cercavo il cardellino,
Che di gabbia mi fuggì.

Celidora.
Ascoltavo un canarino,
Il cui canto mi rapì.

Don Pippo.
Voi tacete, siete pazze,
Questa è tutta falsità.

Tutti gli altri. a 6.
Non han colpa le Ragazze,
Tu sei pazzo, già si sa.

Don Pippo.
Su via, Guardie, li prendete,
In prigion li conducete.

Tutti gli altri.
Se voi Guardie vi movete
Il bastone proverete.

Tutti. a 7.
Ed ognun si pentirà.

Don Pippo.
Alto, all' armi, o miei Soldati,
Orsù via, venite a' fatti.

Tutti gli altri. a 6.
Resteranno minchionati;
A restar saremmo matti.
Si vedrà chi vincerà.

(scappano tutti via, e le Guardie con Don Pippo gli corrono dietro.)

Fine dell' Atto Primo.

Atto Primo*).

SCENA IV.

Dopo il verso di Chichibio: »Con potenti sospir, e poi lasciarle«.

Calandrino.

Già aperta è la famosa
Solennissima Fiera,
Che sol per questa sera
Quel vecchio rimbambito di Don Pippo
Convocò da ogni parte, affinchè fosse
Spettacolo pomposo alle sue nozze,
E a quelle della Figlia;
Ma non fia meraviglia,
S' ei, che cerca lo scorno di Biondello,
Cadrà nel trabocchello come certi
Pifferi di montagna sciagurati,
Che iti per pifferar fur pifferati.
Ch' ei dorma ancor non credo.

Auretta.

Sentiremo a momenti
Lo svegliarin etc.

Atto Primo.

SCENA VI.

Dopo il verso di Chichibio: »Io verrò poi«. seguita.

Chichibio.

Quanto meglio staresti, Auretta mia,
Chiusa con Celidora, e con Lavina
In quella Torre. Il Mondo al fin direbbe,
Come si dice ognora:
Don Pippo a Celidora
Non vuol Sposo Biondello,
Ma il Conte Lionetto. Essere Sposo
Vuol Don Pippo a Lavina, e n' è geloso.
Or ci saria la coda;
Direbbesi, ch' è moda
L' intendersi fra loro
I Servi, ed i Padroni; onde d' accordo
Tengono là in prigion le lor Ragazze,
E il Servo, ed il Padron son teste pazze.
Spira oggi l' anno appunto, che Biondello
Al Marchese giurò d'entrar con arte,
O con denaro in quella Torre, e poi
Celidora sposar. Don Pippo astuto
Rise, e disse di sì.
Biondello è ancora quì. Stiamo a vedere,
S' oggi riesce al fin. Biondello mio,
Lasciala, te 'l dich' io, lasciala in Rocca:
Meglio forse sarà se non ti tocca.

Aria.

Ogni momento
Dicon le Donne: etc.

Siegue subito la SCENA VII.

Veduta interiore della Rocca. Camera di Celidora nella Rocca stessa. Celidora e Lavina, che ricamano.

Cavatina.

Celidora.

Dura sorte d' una Amante,
Che si nutre di speranza,
E se vien l' estremo istante,
Dubitare deve ancor!
S' egli pasce d'incostanza,
Perderà i suoi servi Amor.

Lavina.

A me tocca lagnarmi, e non a voi,
Amabil Contessina. (scherzando)
Non è poi gran rovina, e a tutto male,
Se la forza prevale,
E un giovine perdete,
D' altro giovine al fin Sposa voi siete;
Ma a me così non va;
Per mia fatalità
S' io perdo Calandrino,
Ad un vecchio m' accoppia il rio Destino.

Celidora.

Marchesina mia cara, o Mamma mia! (con dolce ironia)
Altro per me non v' è fatto a pennello,
Che il mio dolce Biondello, e s' io lo perdo,
Altri dell' amor mio non si lusinghi.
Pria passerò solinghi
Rinchiusa in questa Rocca i giorni miei.
E d' altro io non sarei s' io fossi Europa,
E scendesse per me Giove qual toro.
Unico mio ristoro
Egli è, che il Conte Lionetto è savio,
Nè ancora mai rispose
A quanto il Padre mio già gli propose.
Ama la libertà, vuol viver solo,
Siegue il proverbio antico,
E so, che ad un Amico,
Più d' una volta già s'ha dichiarato:
Meglio è esser sol, che mal accompagnato.

Lavina.

Contessina mia Figlia . . . (come sopra)

Celidora.

Ah tralasciamo
Questi titoli vani.

*) Varesco's zweite durch Mozart veranlasste Bearbeitung.

Lavina.

Io sol m'avvezzo
Così a chiamarvi in caso . . .

Celidora.

In ogni caso noi saremo amiche! (si baciano)

Lavina.

Dunque, Amica, per te se v' è un ristoro,
Niun ci sarà per me?

Celidora.

Sì, la speranza.
Ah sì, che i fidi Amanti
Sempre veglian per noi. Ma la Custode
(s'ode il campanello della Custode)
A se m'appella, forse per le nozze
Gli ordini mi darà. Io vado a lei
Tu vanne alla tua stanza, ivi, o in giardino
M' attendi, or' or gli Amici
Saranno al varco. (parte)

Lavina.

Sì, sarem felici.

(Cavatina, a cui servirà la Musica della Cavatina antecedente.)

Lavina.

Bella sorte d' una Amante,
Cui, se visse di speranza,
Alla fin l' estremo istante
Ricompensa ogni dolor.
Chi in amor non ha costanza
Mai non prova amico Amor. (parte)

Siegue la Scena VIII, che prima era la VII e così cangiansi di mano in mano i numeri.

SCENA VIII.

Appartamento di Don Pippo etc.

Don Pippo in veste di camera, poi Auretta.

Don Pippo.

Oh pazzo, oh pazzo, o pazzo
Pazzissimo Biondello! etc.

. . . *) che senza la scorta d'Amore sarebbe stato ad altri impossibile a ritrovarsi. Smosso un sasso dopo l'altro, le riuscì in breve di far un pertugio tale, che, sapendolo gli Amanti, avrebbero facilmente potuto l' una, e l' altra sortire ad abboccarsi assieme, esse dall' una, e gli altri dall' altra riva della fossa. Nè infatti vi vennero più di due volte, che il sollecito Biondello per virtù d'Amore vi s' imbattè, ed avvisatone pure Calandrino, ebbero quivi occasione di trovarsi spesso con esse a ragionamento, consolandole colla speranza di liberarle presto con qualche felice inganno. Usò però la sagace Celidora la precauzione di coprire, ogni qualvolta ci veniva, e partiva, il pertugio dentro, e fuori, sicchè non venisse osservato, colle solite frondi.

Avea Biondello il superbo suo Palazzo dirimpetto a quello del Marchese, a cui non la cedeva punto nè in grandezza, e maestria, nè in bellezza, e ricchezza. Sopra il Portone magnifico vi si leggeva a caratteri d' oro artificiosamente scolpiti questo verso: Tutto con arte, ed or' ottiensi al Mondo. Questo verso era appunto il martello di Don Pippo, ond' egli non cessava d' invidiare Biondello, motteggiandolo ad ogni tratto, ed in ogni occasione. Volendo dunque ad un banchetto, ove ambidue erano Convitati, contrastargli audacemente la verità di tal motto, s' avvanzò a dirgli, che, se in prova di ciò, con arte, ed oro gli bastasse l' animo d' introdursi in termine d' un anno nella Torre, e s' abboccasse con Celidora, gliela darebbe in Isposa, e ciò disse egli, poichè credeva assolutamente vano ogni umano attentato. A tal proposta Biondello ridendo rispose, che non solo sperava d' entrarvi per arte, ed oro, ma per ordine di lui proprio. Risposta sì ardita era fondata sulla goffaggine del Marchese, sulle proprie ricchezze, e sull' abilità di Calandrino, suo Amico. Questo era un Giovine faceto, un industrioso Inventore, e meccanico eccellente. Era perdutamente innamorato di Lavina, ma da lei per semplicità non corrisposto che freddamente. A questo dunque ricorse Biondello, chiedendogli consiglio, ed ajuto, e promettendogli larghissima ricompensa. V' acconsentì Calandrino, e chiese solo per ricompensa, che, ottenendo Biondello Celidora, s' adoprasse per lui in procurargli Lavina. Restarono d' accordo, ed essendo l' anno presso a spirare, Calandrino si mise a fabbricare

*) Prosaische Inhaltsangabe der Oper. Der Anfang fehlt.

segretamente un Oca di sì smisurata grandezza, che potea agevolmente capirvi un uomo, e gli riuscì sì al naturale, che ognuno di poi ne restava ingannato. Fatta la macchina, restarono i due Amici di concerto di spedirla nascostamente a qualche amico fuor del Paese, il quale qualche giorno prima del decisivo, arrivasse chiuso nell' oca con iscorta d'una Donna a Ripasecca, per farla vedere al Publico, e per allettare Don Pippo a farla ammirare da Celidora, e sua Compagna nella Torre. Biondello si rimise in tutto a Calandrino, e questo, senza però far menzione all' Amico di Pantea, e della loro corrispondenza, spedì l' oca a Pantea in un luogo di là dal mare, ove ella tutto incognita soggiornava, informandola d' ogni cosa, particolarmente delle operazioni, che detto animale doveva fare, con disegno, che avesse poi ad entrarvi Biondello, e così venir introdotto nella Torre. Le raccomanda d' arrivare al termine prefisso, e di venir travestita in maniera, che non possa essere scoperta da Persona alcuna. Avea Don Pippo destinata sua Figlia ad un certo Conte Lionetto di Casavuota, contea situata trenta miglia lungi da Ripasecca; il tutto però senza saperne la di lui intenzione. Egli gliela esibì in vero con una sua lettera, a cui però il Conte, uomo amante della libertà, perciò alieno dal Matrimonio, non diede giammai risposta, molto meno intenzionato di venirvi in persona. Su questo vano fondamento di tali nozze, e delle sue con Lavina, per publicamente mortificare, e svergognare Biondello, di cui egli sempre si burlava, un mese prima, che spirasse l' anno accordato a Biondello nel publico Banchetto, invitò con lettere circolari tutti quelli del suo vicinato, e di altri contorni ad una gran Fiera, che doveva servire a solennizzare colla quantità di Popolo più pomposamente il giorno di dette nozze. L' anno è già alla fine spunta il giorno fatale, e già la Fiera incomincia con innumerabil concorso.

NB. Quì incomincia l'Azione del Dramma.

Il giorno s' avvanza, e Pantea coll' oca non comparisce ancora. Biondello e Calandrino ne sono estremamente agitati, tanto più, che vedono turbarsi il mare, e già più non dubitano dell' ultima loro sciagura. Sì dura necessità, disperando dell' oca, suggerisce a Calandrino di gettare così in fretta un ponte su quella parte occulta della fossa, dove essi eran soliti convenire colle loro Amanti. Consultano assieme, e trovano necessario dar buone parole, e prometter buona somma di denaro ad Auretta ed a Chichibio, con sicurezza di farli Sposi ricchi, e felici ancor in questo giorno, purchè almeno per un ora, finchè fosse fatto e gettato il ponte, nascondessero al Marchese i suoi vestiti, sicchè non potesse sortire, standosene essi intanto lontani dal Palazzo. Così si fece, e questi promisero il tutto ma poi inebriati dalla speranza, e perdutisi in ragionare de' loro amori e della vicina loro felicità, troppo si trattengono per via, ed intanto il Marchese vestitosi da se, esce così soletto, ed essendo in quel giorno più sollecito, che mai, va visitando tutti i contorni della Rocca, finchè giunge al luogo, dove trova chi lavora a fabbricar il ponte. Chichibio ed Auretta, andati troppo tardi a Casa, s' avvedono, che il Padrone non c' è, corrono ad avvisare Biondello e Calandrino, esser egli sortito, trovansi quivi tutti, ed anche Celidora e Lavina, che erano venute per una scala a piuoli sulle mura a veder fabbricare il ponte, nasce un gran contrasto, che servirà di Finale del primo Atto.

Il secondo Atto incomincia con una tempesta di Mare. Il Cielo è nero, tuona e lampeggia. Il Mare è tutto sconvolto. Si vede di lontano una nave, che travaglia per arrivare in porto; un vento impetuoso finalmente ve la spinge. V' accorre gran Popolo, ma, primi d' ogn' altro, Biondello e Calandrino tutti giulivi, che invitano il Popolo, e quelli, che sbarcano, a cantare, durante lo sbarco, un piccolo Coro d' allegrezza. Sbarca quantità di Gente, che viene alla Fiera. L' ultima di tutti è Pantea, che si da il nome di Sandra, in abito straniero, e tinta il volto di nero, sicch' è impossibile anche allo stesso Marito il riconoscerla. Conduce seco l' oca, ch' è ricoperta d' un velo trasparente, e dice venire dal Cairo. Vi s' affolla il Popolo, e l' esibisce denaro per veder sì raro animale, e Pantea, preso il denaro, si pone in un luogo eminente, e raccolta dagli altri nuova somma, scuopre finalmente l'oca, e le

fa fare de' giuochi, che sorprendono chi non sa qual oca sia. Biondello e Calandrino si ritirano, vedono fra la folla Chichibio, che in vece d' andare a far le necessarie proviggioni per la gran cena, se ne sta a bocca aperta a mirar l' oca. Vanno dal Marchese, dove poco dopo sopragiunge Chichibio tutto ansante, dice non aver peranco ritrovato nulla a proposito per la cena, ma aver bensì trovata un oca, che essendo d' enorme grandezza, sola basterebbe per una cena lautissima d' altrettanti Convitati. Ne fa a suo modo la descrizione, che mette il Marchese in curiosità di vederla, ma più a ciò l' inducono le persuasive di Biondello e di Calandrino. Ordina dunque, che gli sia condotta innanzi. Pantea ve la conduce, egli la vede, l' ammira, ed alle operazioni veramente umane resta strasecolato, e dice, che in fatti non le manca, che la favella. A ciò risponde Pantea, che l' oca sa anche parlare, ma che dalla paura della burrasca sofferta l' era caduta l' ugola, ma che, se potesse condurla tutta sola in qualche giardino murato, con una cert' erba, che vi cresce intorno alle mura, fino a sera le farebbe ricuperare la favella. Giacch' è così, soggiunge il Marchese minchione, io ho appunto un giardino, come voi dite; andateci pure, ed in quest' occasione divertirete mia Figlia, e la mia Sposa, che sono là entro; Calandrino vi condurrà fino alla porta, ma non più oltre, ed in fatti manda subito un ordine scritto alle guardie, di non lasciar passare altri, che l' oca, e la sua Condottrice. Invita questa, e l' oca alle sue nozze, Pantea accetta l' invito, lo ringrazia, e lo stesso fa l' oca co' gesti. Calandrino le conduce verso la Rocca, ma prima, secondo l' appuntamento già fatto, si ritirano in un albergo solitario sulla via, che porta alla Rocca, e quivi, sotto pretesto di rifocillar l' oca, Pantea si chiude in una camera aspettando Biondello già informato di tutto, e Calandrino se ne ritorna dal Marchese, che ritrova appunto con Biondello, e colla sua Corte in mezzo della Fiera.

NB. Quì la Scena rappresenta la Fiera, che s' estende fino alla Rocca, ed alquanto più oltre. La parte principale della Rocca, che si vede, è la Torre alta quattro piani, e le alte mura, che formano un semicircolo, e rinchiudono il giardino, di cui non si vede, che le cime de' più alti cipressi. La Torre è sì vicina alle mura, che da essa si può facilmente vedere, e discorrere con chi passa. In questa parte, ch' è diversa da quella del primo Atto, dove si vede il pertugio, non ci sono nè porta, nè Guardie, ma bensì la fossa, ed il bastione, che circondano le mura. Sulle finestre del primo piano della Torre vi sono Celidora e Lavina, che osservano la Fiera, e se la discorrono assieme. Di là poco lontano si vedono de' Ciurmatori, che vendono balsami, ed altro, e cavano denti, sono attorniati da molta gente, gestiscono, ma non parlano.

Mentre Don Pippo tutto allegro parla colla sua Lavina, ch' è alla finestra, e non riceve da lei che risposte sprezzanti, e Biondello, fingendosi mesto, parla in presenza del Marchese con Celidora, congratulandosi seco lei delle imminenti nozze col Conte Lionetto, e ciò non senza qualche altercazione con Don Pippo, arriva in fretta Calandrino con una truppa di Gente, che si chiama offesa, ed ingannata da un Ciurmatore, e ricorre al Marchese per averne così su due piedi la dovuta soddisfazione. Calandrino prende a difendere la Gente offesa, e Biondello il Reo, avendosi prima tra loro con un' occhiata, e con un cenno intesi di mettere in confusione il Marchese, il quale fattasi portare la sua poltrona siede in Tribunale così in sulla strada di rimpetto alla Torre. V' accorrono anche Auretta, e Chichibio, ed asseriscono essere stati ancor essi gabbati. Il Marchese confuso da sì forte aringa dimanda alla semplice Lavina il di lei parere, la quale, scusandosi, si rimette in Celidora. Questa non volendo dar torto a Biondello, non risponde a tuono, e Don Pippo finalmente incalzato dall' Avvocato della turba, che furibonda si muove, a renderle giustizia, pronunzia una sentenza sì balorda, che il Popolo infuriato gli s' avventa, e chi gli tira da di sotto la sedia, e la getta nella fossa, chi gli strappa dalle mani il bastone, chi la spada dal fianco, e chi di capo la perrucca, sicchè egli è obbligato di salvarsi dalla furia del Popolo, e di rifuggirsi nel suo Palazzo, e questo tumulto formerà il Finale del secondo Atto.

La Scena prima dell' Atto terzo rappresenta un bosco lungo la via, che porta

alla Rocca, e che dietro a questa confina col monte, parte opposta a quella del primo Atto, e da questa parte si vede un ponte levatojo con Guardie, ed un Portone. In mezzo al bosco è situato l' albergo solitario, dov' è nascosta Pantea con l' oca. Quivi si trovano Biondello e Calandrino scappati dal tumulto del secondo Atto, e perdutisi assieme fra la folla. In una Stanza a Pianterreno di detto albergo vi vede Pantea, che si scuopre a Biondello, il quale tutto allegro entra nella macchina, d'onde l' uomo, che v' era, è sortito. Calandrino si raccomanda all' oca, e le rammenta la sua promessa, la conduce alla Rocca, ed essendovi quella colla sua Condottrice intromessa, se ne ritorna addietro.

La seconda Scena è l'Appartamento di Don Pippo.

Siede Don Pippo in una sua Camera, in abito di gala caricato, su d' una poltrona, facendosi leggere da Chichibio la lista de' piatti della cena, la quale sarà ridicola. Gl' interrompe Calandrino, che viene tutto smanioso, e racconta al Marchese, come Biondello disperando di poter più entrar nella Torre, e di conseguir Celidora, nè soffrendo vederla in braccio altrui, per non trovarsi con tanto suo scorno a queste nozze, prese un battello, e così solo dice averlo veduto abbandonarsi all' onde per non ritornarsene mai più addietro. Sopraggiunge Auretta, e piangendo dice, averlo inteso anch' essa. Don Pippo se la ride a crepa pancia, e già canta vittoria, meditando fra se d' impossessarsi, come Signor territoriale, de' di lui beni. Ordina, che tutti i suoi domestici siano in gala, e pronti a seguirlo alla Rocca, di dove vuol condurre a Casa le due Spose, lamentandosi, che non giunga ancora il Conte Lionetto, da a Calandrino suo Nipote, gli ordini di restarsene a Palazzo, di mettere tutto il resto in ordine, e di fare le sue veci, e gli onori della Casa, arrivando il Conte di Casavuota od altri Forestieri. Chichibio ed Auretta restano pure in Casa per lo stesso fine, come subordinati a Calandrino, e frattanto vanno anch' essi conchiudendo le loro nozze. Non essendo ancora notte, nè terminata la Fiera. Don Pippo s' incammina con tutto il resto della sua Corte, tutto vestita in caricatura, verso la Rocca, seguito da un' infinità di curioso Popolo, ed arrivando egli vicino alla Rocca, sicchè possa esser veduto, compariscono Celidora e Lavina ad una finestra tutte festeggianti, e vestite in gala, avendo in mezzo di loro l' oca, che col lungo suo collo fa mille scherzi, dando al Marchese il benvenuto. Mentre lì si trattiene nella Torre, Calandrino si trastulla con Auretta e Chichibio, e riconferma loro, anche in nome di Biondello, la promessa di farli ancor questa sera Sposi felici. Lungo il bastione vedesi di lontano venire una quantità di Popolo, ed ecco Don Pippo, che ritorna colle due Zitelle libere dalla loro prigione, e con l' oca, e sua Condottrice, la quale data di nascosto in mano a Celidora la corda, con cui è legata l' oca, poco a poco si perde fra la moltitudine, si ritira all' albergo solitario di prima, ove si traveste in altra foggia, si lava il volto, e le mani, sicchè diventa bianca, poi ritorna, e mischiatasi fra la folla, viene con questa a Palazzo, tenendosi però sempre discosta da chi potesse conoscerla. Il Marchese, non vedendo più Sandra, dimanda d' essa a Celidora, che gli risponde, averle ella consegnata l' oca, e detto, che andava in un albergo per raffazzonarsi un poco affine di comparir più pulita alle nozze. Egli se la beve, e s' accheta, ed intanto entrano in Palazzo.

Quì la Scena rappresenta il gran Salone, dove si vedono Calandrino, Chichibio ed Auretta, a' quali s' uniscono poi tutti gli altri Personaggi con seguito, e parte del Popolo, ed anche Biondello, ch' è l' oca, e sta nel mezzo; ma Pantea si scuopre solo tra la Gente da un abito distinto. Don Pippo fa alle Zitelle una parlata sopra la loro prigionia, e sopra la libertà presente, che va a finire collo stato conjugale, prescrivendo loro leggi a modo suo. Se la ride di Biondello, e l' oca co' gesti lo seconda. Si dimostra egli impaziente dell' arrivo del Conte Lionetto. Sentendo ciò Chichibio parte e di lì a poco ritorna tutto in furia gridando: Il Conte Lionetto di Casavuota è quì, è quì. Don Pippo tutto allegro vuol correrglì incontro, ma poi riflette, ed ordina a Chichibio di condurlo ben adagio, trattenendolo in sulle scale finch' egli s' assetti la perrucca, e si spolveri le scarpe, per andarlo a ricevere tutto lindo e profumato. Chichibio va a mettersi in fretta un pajo di stivali da Corriere,

un abito da viaggio ed un perruccone, il tutto caricato, sicchè subito non è conosciuto, s' avvanza con passo grave, ed avvicinatosi al Marchese, che và col suo seguito ad incontrarlo, dice: ecco il Conte Lionetto di Casavuota quì sottoscritto, cavando nell' atto stesso di tasca una lettera sudicia, ed aperta, che dice averla trovata in cucina sul focolare, ed essere stata portata da un Carbonajo. Il Marchese, leggendo la lettera, ch' è poco civile, si conturba, e scaglia improperj contro il Conte, minacciando poi Chichibio per aver aperta, e letta la lettera. Questo trova una scusa ridicola, e se la passa in burla. Disperato Don Pippo di non avere uno Sposo per Celidora, e volendo tutta via maritarla in questa sera, la esibisce a Chichibio, questo resta perplesso, Auretta protesta, e Celidora lo ricusa, dicendo non voler altri, che Biondello. Il Padre la sgrida, e dice, che Biondello non lo vedrà mai più, perchè s' è annegato, ma se mai si fosse anche salvato, e ritornasse, tutta volta non se lo speri, poich' egli non fù capace di tener la sua parola entrando nella Torre; la offre dunque per di lei maggior dispetto al primo, che s' appresenta, e le si fa subito avanti l' oca, e co' suoi scherzi mostra esser ella lo Sposo, ciò, che muove tutti alle risa, e Don Pippo si lagna, che ancora non parli. Celidora risponde, che l' erba non può peranco fare il suo effetto, ma, che lo farà in brevissimo tempo, replica non voler altro Sposo, che Biondello, in difetto, giacchè l' oca è un Papero, lo dichiara suo Sposo, poichè Sandra gliel'ha donato. Tutti la burlano, ed intanto incomincia a suonarsi l' Introduzione al Finale.

Quì Pantea s' inoltra fra la gente fin dietro le spalle del Marito, senza esser da esso osservata, nè da altri conosciuta, tenendosi a tal fine un fazzoletto alla bocca, e nel tempo stesso Calandrino s' avvicina alla sinistra di Lavina, e Chichibio a quella d' Auretta, non dipartendosi il Papero dal mezzo di Celidora e del Marchese. Don Pippo dice a' Convitati che questa musica significa esser tutto preparato per la cena, e per il Ballo, nè altro mancarsi, che il darsi la mano. Si burla di nuovo di Biondello, come anche di Celidora, poichè diventa Sposa d' un Papero, indi si rivolge a Lavina, e le comanda di dargli la mano. Essa dopo qualche ripugnanza promette di dargliela, e mentre dice: eccoti la mia destra, ed egli ha in aria la sua per porgerla a Lavina, deve subito voltarsi verso Chichibio, ed Auretta, che così istrutti l' interrompono, dimandandogli d' esser anche loro Sposi, e nello stesso momento, ch' egli sta in quell' attitudine, e dice colla mano in aria, ed in fretta di sì agli altri due, Pantea subentra a Lavina, e stringe la destra di Don Pippo, e Lavina quella di Calandrino, e rivoltatosi il Marchese, credendo aver per mano Lavina, si trova avere Pantea, sua vera Moglie. Resta sbigottito, e fuor di se. Pantea comanda al Papero, che parli e Biondello scosse da se le spoglie d' oca, si scopre, porge la destra a Celidora, e ringrazia Don Pippo d' averlo egli stesso servito di Mezzano, introducendolo nella Torre, com' ei gli predisse. Poi esso, e Calandrino promettono a Chichibio, ed Auretta già Sposi, d' effettuar quanto prima la loro promessa. Così Don Pippo, tutto confuso, e beffeggiato da tutti, si trova costretto a celebrare, in vece delle nozze colla seconda Moglie, le seconde nozze colla sua prima Moglie, e le grandi spese, che avea già fatte per sua pompa, e fasto, servono ora per diletto altrui, e per la sua vergogna. Ma in tal vessazione finalmente avvedutosi della sua balordaggine, e rivenuto in se stesso, promette mutar sistema di vita, di tener ottima compagnia alla Moglie, e d' esser Amico di tutti, particolarmente di Biondello, e di Calandrino. Dichiara suoi Eredi Celidora e Calandrino, suo Nipote, dona a Chichibio, ed ad Auretta un Capitale di venticinquemila scudi, Biondello dona a Chichibio una delle sue belle Case di Città, e Calandrino ad Auretta un suo ricco podere con Casa di Campagna, e così tutti in vece di burlarsi più del Marchese pazzo, lodano, ed esaltano il Marchese savio, e generoso, e passano la sera in ottima allegria.

II.

Lo sposo deluso*)

o sia

La rivalità di tre Donne per un solo Amante.

Opera buffa in 2 Atti.

La Musique von Mozart.

Attori.

Primo buffo caricato: BOCCONIO (Sempronio) Papparelli, uomo sciocco e facoltoso, promesso in marito ad Eugenia. *Sig^re Benucci***).

Prima Buffa: EUGENIA (Emilia), giovane Romana di nobili natali, alquanto capricciosa e promessa in consorte a Bocconio, ma fida amante di Don Asdrubale. *Sig^ra Fischer.*

Primo mezzo carattere: Don ASDRUBALE (Annibale), uffiziale Toscano, molto coraggioso ed amante di Eugenia. *Sig^re Mandini.*

Seconda Buffa: BETTINA (Laurina), nipote di Bocconio, ragazza vana ed inamorata di Don Asdrubale. *Sig^ra Cavallieri.*

Secondo Buffo caricato: PULCHERIO (Fernando), sprezzator delle Donne ed amico di Bocconio. *Sig^re Bussani.*

Secondo Buffo mezzo carattere: GERVASIO (Geronzio), tutore di Eugenia, che poi inamorasi di (Metilde). *Sig^re Pugnetti.*

Terza Buffa: METILDE, virtuosa di canto e ballo, anch' essa inamorata di Don Asdrubale e finta amica di Bettina. *Sig^ra Teiber.*

Servitori e lacchè d' Eugenia. Servi e camerieri di Bocconio.

La Scena si finge in un luogo di delizia nelle vicinanze di Livorno e sul lido del mare.

Atto primo***).

SCENA I.

Anticamera nobile che introduce agli appartamenti. Sempronio in atto d' alzarsi dalla toeletta, camerieri che finiscono di vestirlo. Laurina e Don Annibale seduti a tavolina, giocando alle carte e Fernando in piedi.

Fern. Ah, ah, che ridere! Voi siete sposo?
Semp. Che c' è da ridere? quale stupor?
Le freccie amabili del Dio bendato
M' hanno ferito, piagato il cor.
Fern. Povera giovane! Scusate, amico!
Uno sposo antico ritroverà.
Semp. Seguiti, seguiti, ch' è verità! (con ironia.)
Laur. } a 2. Cervel più stolido, nò,
Don Annib. } non si dà! (guardando Sempronio.)
Fern. Povera giovane, mi fa pietà!
Semp. Ma lei mi secca; che cosa vuole? (a Fernando.)
Lei spreghi altrove le sue parole;
Con più chiarezza s' ha da parlar?
Fern. Bell'orologio! bello, bellissimo! (osservando ridendo sopra la toeletta.)
E quest' annello è pur richissimo:
Sarà di Francia, così mi par.
Semp. O Francia o Tunisi lo lasci stare.
Costui qua venne per criticare, (da sè)
E già la bile saltar mi fa.)
Fern. Signor, correte subito, (avvisato d' un servo.)
La sposa arriva già!
Semp. Finitele, sbrigatevi, (ai servi.)
I miei brillanti quà!
Don Ann. Signor, io parlo chiaro:
Se più civil non siete,
La sposa annojarete,
Disordine vi sarà.

*) Der vollständige Titel } von Mozart's Hand.
**) Die cursiv gedruckten Namen }
***) Partitur Seite 11.

Semp. Andate tutti al diavolo!
Presto la spada quà!
Laur. Se or ora non mi date
Lo sposo a genio mio,
Gran chiasso, signor zio,
La sposa troverà.
Semp. Nipote del Demonio,
Presto la spada quà!
Fern. Se voi non la finite,
Se voi non vi sbrigate,
Se incontro non le andate,
La sposa griderà!
Semp. Che seccature orribili!
Uomini incivilissimi!
Servi maledettissimi!
Presto la spada quà!
Laur. *Don Ann.* *Fern.* } a 3. Cervel più stolido, nò, non si dà! (partono tutti fuor che Sempronio e Don Annibale.)

SCENA II.

Sempronio e Don Annibale.

Semp. Io sposo antico e falso: e una menzogna! (specchiandosi.)
Sembro proprio un Adone e in questo specchio
Vedo, vedo ben' io che non son vecchio.
Don Ann. Perchè non dar marito
Alla vostra nipote? Ella non soffre
Di star con altra donna.
Semp. Eh, siete un pazzo!
Servi . . . incontro alla sposa! (chiamando forte.)
Don Ann. Io pazzo? a me,
Che l' ingiurie non soffro, un tal affronte?
Presto la spada, a noi rendete conto!
Semp. Ma vien la sposa . . . (con timore.)
Don Ann. Ebben sospendo il colpo,
Ma saprò vendicarmi.
Semp. E vi par tempo
Di sbudellarsi?
Don Ann. Anima vile!
Semp. È vero,
Don Annibale mio. La sposa, amore
M' hanno un poco stordito,
Ho il sangue in moto . . .
Don Ann. Vecchio, sei munito! (parte.)
Semp. Se non fosse, ch' adesso . . . ah, stiamo quieti . . .
Ricomponiamo il volto . . . che la sposa (specchiandosi di nuovo.)
Non mi trovi adirato . . . sì, sto bene, . . .
Servi, canaglia . . . andiamo . . . ah, che già viene!

SCENA III*).

Emilia accompagnata da Geronzio, suo tutore, e da di lei servi.

Emil. Nacqui all' aura trionfale
Del Romano campidoglio,
E non trovo per le scale
Chi mi venga ad incontrar?
Son qual furia delirante,
Queste ingiurie io non sopporto,
E al Tarpeo vuò in quest' istante
Per le poste ritornar.
Semp. È rabbiosa, ma è bella, (ascostandosi bel bello e facendo continue riverenze ad Eugenia e Gervasio.)
Vediamo a poco a poco.
Emil. Ov' è il padrone
Di questa casa? Come!
Giunge una sposa e non si degna alcuno
Di venirla a incontrar? Signor tutore,
Io l' ho con voi: sì, sì per voi . . . cospetto!
Mi son sacrificata!
Ger. Colle buone, signora:
Vedete pria lo sposo,
E dopo mi direte
Ch' v' hò sacrificata.
Emil. Ma voi chi siete? (a Sempronio.)
Dov' è lo sposo? presto rispondete!
Semp. Sappia la mia signora . . . (è bella, è bella,
Ma è fieretta e tiranna.)
Sappia ch' io sono . . .
Emil. Chi, forse lo sposo? (con dispetto.)
Ger. Abbiate più prudenza, (ad Emilia in disparte.)
Ebben via, palesatevi!
Semp. Oh, non, Signora! (ohimè! [a Bocconio.]
Brutto principio!)
Emil. È vago, è giovinetto
Questo signor Sempronio,
Cui vuol il fato, che la destra io dia?
Semp. Dirò, signora mia,
Nè giovane nè vecchio:
E piuttosto bellino: si figuri
Di questo taglio! (pavoneggiandosi.)

*) A. a. O. Seite 27.

Ger. (Oh sciocco!
Vuol del tutto l' affar precipitare!
Emil. Presto, signor tutore
Senz' altro ricercar, andiamo, andiamo;
Voi m' avete tradita!
Ger. Tu sei una capricciosa!
Semp. Ma senta in grazia . . . (ah che bellezza ardita!)
Emil. Voi chi siete? sorigatevi,
Siete qualche buffone,
Siete il pazzo di casa?
Semp. (I complimenti
Son gentili davvero!)
Emil. Ah perchè mai
Morì in battaglia ucciso
Don Annibale mio!

SCENA IV.

Fernando e detti.

Fern. Signora, io vengo
Ad umiliare i miei rispetti!
Emil. È questi
Lo sposo? (a Sempronio.)
Semp. Non mi pare.
Fern. Come!
Semp. (Quieto, ... [piano a Fernando.]
Per carità!)
Fern. Signora!
Io rispetto le donne, non le sposo:
Amo la libertà; questi è il marito
Ch' a lei fu destinato.
Semp. S' inganna:
Resti pur persuasa,
Ch' io son il pazzo ed il buffon di casa.
Emil. Ed io, che nata sono
Cittadina Romana,
Ho da sposar costui? nò, non sia mai!
Presto partiamo! . . . (al tutore.)
Ger. Ma dov' è la creanza?
Semp. Amico, hai fatto assai! (piano a Fernando.)
Fern. Allegramente, amico! Io tutta l'arte
Non so d' amor, ma credo, che umiliandosi,
Piangendo, sospirando . . . Via, signora,
Guardatelo anche voi . . . quanto è bellina! (a Sempronio.)
Che ne dite? vi piace? Ah, son pur vaghi
Que' due lucenti rai . . .
Sposata pur che te n' accorgerai.
Dove*) mai trovar quel ciglio, (a Sempronio.)
Dove un labbro così bello!
Ah, che un viso come quello
Sulla terra non si dà!
Che sposino, che visino, (ad Eugenia.)
Che bel taglio di marito!
È il modello degli amanti,
È l' Adon di quest' età!
Di veder già mi figuro
Nei teatri e ne' festini
Pettitmetri e Parigini
Far saluti spasimati,
Baciamani, caricati.
E far plausi tutti quanti
A sì amabile beltà!
Che litigi, che gran pianti (da sè.)
Io fra lor provedo già!
Quello sbuffa, questa tace, (piano da sè.)
Questo smania, quella freme,
Ed intanto io godo in pace
La mia cara libertà! (parte.)

SCENA V.

Sempronio, Emilia, Geronzio.

Semp. (Non si è portato male
L' amico.)
Ger. Vuò che con lui più placida (piano ad Emilia.)
Ti mostri.
Emil. Ebben, giacchè così volete, (piano al tutore.)
Più placida, con lui, mi mostrerò.
Ma che gli dia la destra, oh, questo nò!
Ger. Si ricordi, o Signora.
Che come suo tutore,
Posso ognor commandante
Ch' è fissato il contratto,
E che questi esser dev' il di lei sposo, (accennando Sempronio.)
Uomo spendido, sano e facoltoso.
Semp. (Parliamo con linguaggio
Roman Capitolino, Alma Giunone,
Onor del Teverone! . . .)
Emil. Grazie! (Che bestia!)
Semp. Ma mi osservi un poco
Che in me, non fò per dire,
Vedrà un Monte Tarpeo.
Emil. Grazie! (E il mio caro
Don Annibale è morto!)
Semp. Per voi spasimo:
Si vi stimo carina
Più di Romolo e Remo.

*) A. a. O. Seite 29.

Emil. Grazie!
Semp. Non tante grazie,
Un poco di giustizia!
Emil. Volontieri,
Ma pria voglio un favor.
Semp. Che non farei
O mia cara per lei! vuol, ch' io men vada
Vestito di Lustrino
Ai dieci di Gennaro? e a mezzo Luglio
Incappotato stia con tutta pace
A far vetri e bicchieri alla fornace?
Emil. Ohibò, sarebbe troppo!
Vuò, che più non diciate una parola!
Semp. Ah, vorrei dirne almen un' altra sola
A voi, sposina affabile,
Onor dei sette colli
Prima, che il sol tra colli,
La destra io voglio dar;
E spero, che Pasquino,
Marsorio e Balbuino,
Luigi della Toga,
E la Matron' Lucrezia,
Non lo crediate inezia
M' avran da ringraziar. (s' accosta, ma Emilia lo guarda con fierezza.)
Che sguardo senatorio!
Che bello sguardo eroico!
Ma sono stillettate,
Sposina, quell' occhiate!
Si seccarebbe il Tevere
Degl' occhi al fiammeggiar! (veduto ch' Emilia ride, prende coraggio.)
Ah, cara, al vostro ridere
Amore si multiplica,
Amore, qual Tarantola
Mi viene a morsicar! (parte.)
Emil. Signor tutore, che ne dite? è sposo
Quegli da destinarse a una ragazza?
Eh, non sono sì pazza!
Non vò appresso ai denari
E non pensar vilmente le mie pari! (parte.)
Ger. Oh questa sì ch' è bella!
Le trovo un ricco sposo,
Un sciocco è ver, nè giovane
Da farne appunto tutto ciò, che vuole . . .
Per capriccio il rifiuta,
E sol mi lascia qui senza parole!
Pesto l' acqua nel mortaro,
Cerco il fondo in mezzo al mar:
Se la prego, non m' ascolta,
Se la sgrido, si rivolta . . .
Non so più cosa mi far!
Guardisi dunque, che non mi salga
La bile in testa, lo sdegno al core,
Ch' allor tutt' impeto, tutto furore,
La farò piangere, farò tremar! (parte.)

SCENA VI.

Parte di Giardino in casa di Sempronio. Laurina e Fernando, poi Don Annibale.

Fern. Ah, signora Laurina,
Sono amico di casa, e mi rincresce
D' udir questi concerti!
Laur. Nò, non voglio
Che mio zio prenda moglie; ha da pensare
Prima a me; far la serva
Esser sogetta a una Romana? io schiatto,
Sono fuori di me . . . Vecchiaccio matto!
Fern. Ma la sposa è venuta,
Cosa se n' ha da far?
Laur. Ritorni a Roma!
Fern. E il contratto di nozze?
Laur. Si laceri!
Fern. Un affronto
Ad una gentil donna?
Laur. Se lei è gentil donna, io son sorella
D' un uffizial, che in Spagna
Fà ogni giorno prodezze.
Fern. (Lo vedete
Come pensan le donne?
Alla larga!) Ma avete
Qualche partito pronto?
Laur. Adirla, io spero
D' esser amata assai da Don Annibale,
Anzi muore per me!
Fern. Fa male, male . . . .
Oh, lo credea più coraggioso e forte
Per una donna udir parlar di morte?

SCENA VII.

Don Annibale in attenzione e detti.

Laur. Sì, che tutti hanno un cor di diaspro,
Come l' avete voi!
Fern. Gli perdo il credito . . .
Don Annibale è un sciocco!
Don Ann. Padron mio,
Di chi parlate?
Fern. Oh bella!
Parlo di voi.
Don Ann. Spiegatevi!
Fern. Un uffizial, che vuol prodursi in guerra,
Non deve perder tempo in amorose
Inutili follie!

Don Ann. Dunque io son sciocco?
Vediamolo! (cava la spada.)
Fern. Son pronto,
Ma avete torto!
Laur. E torto grande, come!
Sempre risse e diffide,
Sempre la spada in mano,
Sempre rodomontate, si potrebbe
Piuttosto far così; scrivere in Spagna
A mio fratel, bravissimo uffiziale,
Acciò ci sappia dir, se in tali casi
C' entra il duello.
Fern. Sì, scrivete dunque . . . (rimette la spada nel fodero.)
L'abbiamo tempo.
Don Ann. Dunque con più comodo
Poi la discorreremo.
Laur. Sentite: io voglio
Che voi v' interessiate,
Perchè mio zio non sposi
Quella Romana.
Don Ann. Oh buona!
Come s' avrebbe a far? non è possibile!
Fern. Donna insomma vuol dir danno insoffribile.
Laur. Lei sposa, lei padrona? è roba mia
Di mio fratel quanto voi quà vedete;
E poi non lo sapete
Cosa son le Romane? figuratevi
Ch' ella qui venga, udite
Come io le parlo e come mi risponde
Chi nacque del gran Tevro in sue sponde.
Serva sua m' inchino a lei (con caricatura come se salutasse la sposa.)
Con rispetto e civiltà.
E la sciocca ci scometta
Seria, seria a mezza bocca,
Così a me risponderà:
Riverisco, bella figlia,
Siete voi la Cameriera? (con sostenurezza contrafacendo la sposa.)
Parli bene, che maniera
La padrona io sono quà.
Sposo mio, quant' è sguajata (come sopra.)
E malissimo educata.
Vi scapiglio, signorina,
Non è modo di parlar.
Ella fa rider, poverina, (come sopra.)
Quest' è pazza da legar.
Che vi par? si può soffrire,
Non è questo un grand' ardire?
Lo vedrete che fracassa,
Che scompiglio che sconguasso,
Non, signor, non cela voglio,
Torni pure al Campidoglio
Voglio io sola commandar. (parte.)
Don Ann. Sodiffarla io vorrei, ma in qual maniera?
Fern. Basta, ci pensaremo.
Don Ann. Sì, pensateci, e poi ci batteremo. (partono.)

SCENA VIII.

Geronzio e Metilde.

Ger. Delle future nozze, Metilde, che vi pare?
Met. In quanto a me rispondo,
Che partito migliore
Non si poteva a Emilia in ver' offrire,
Che voi trovato un marito gl' avete
Certamente alla moda.
Ger. Ed ella ha cuor di dirmi
Che l' ho sacrificata!
Met. Parmi che ciò sia falso,
Ma alfin vorrei che Sempronio sposasse
E così Don Annibale la seguisse.
Ger. Forse con egli avete qualche idea?
Met. Orsù, parliamo d' altro!
Ger. Secondo amola:
Amabile ragazza,
Voi che ben possedete
La musica ed il ballo,
Fatemi in qualche modo, almen passare
La gran bile che pressi
Coll' indiscreta Emilia.
Met. Ah, la musica è sola
Tutta la mia passion, trilli moderni.
Belle messe di voce, appoggiature
Sono il mio forte.
Ger. (Al povero mio core
Piace la sola profession d' amore!)
Fatemi dunque voi
Sentire qualche arietta!
Met. Una ne canterò bella e perfetta.
Ger. Al certo non sarebbe
Quella gran virtuosa
Se in ogni di lei azione
Al vero segno non colpisse giusto.
Met. Ascoltate se l' aria è di buon gusto
Hem, hem; La . . La . . La . . La . .
Della stagione lo strano cambiamento
Lei voce delicata m' oltraggiò,
Ma io miglior occasion riservirò.
Le Virtuose
Che son famose
In la, mi, re,
Son tutte state

Sotto di me.
Le note ferme,
Le fulminate,
Trilli, cadenze
Arcisaltate
Tutto han potuto
Da me imparar.
E quelle ancora
Che già son l' arte
In ogni recita
In vermi chiamano
La loro parte
Sempre a passar! (parte.)
r. Oh, che gran virtuosa! (con ironia.)
Ella è già veramente
Nell' armonia eccellente,
Ma pur non so, se simil armonia,
O il suo cantar al cerebro in quest' atto
Maggior bile solo m' abbia in ver' fatto. (parte.)

SCENA IX.

Appartamenti.

ronio, indi Don Annibale.

. mi persuade
gnor tutore
osi un petulante, un vecchio
olto?
ragioni non curo e non le
ascolto.
rdate quest' anello,
a sposina! che contorno!
aarmoreo brillante!
ortava il Mogolle nel turbante.
azie, grazie!
orniamo
capo colle grazie!) ma prendetelo,
n fate ceremonie!
n. Mi permetta,
gnorina, ch' anch' io . . . Cieli! che vedo!
Emilia . . . (con gran sorpresa.)
. Don Annibale!
Vive . . . respira ancora? (fa lo stesso.)
p. Il duelista
Lo spadaccino vi man cava adesso.
on Ann. Che confusion!
mil. Soccorso . . . io muoro adesso . . .
(s' abbandona sopra una sedia.)
emp. Ah sposa . . . sposa . . . ajuto . . .
Che siete un basilisco?
L' avete attossicato
Con quegl' occhiacci . . . Servi, un' odorifero! . . .
Carta bruciata . . . un brodo . . .
(entra confuso.)
Don Ann. Emilia in questa casa?
Mentr' ora andavo in Roma per sposarla,
Di Sempronio consorte hò da mirarla?
Che gelosia . . . che rabbia . . . e non l' uccido?
Ah, mancami il coraggio?
Perfida donna! (si getta disperato sopra una sedia.)
Emil. Oimè!
Chi mi chiama al giorno?
Dove son! Don Annibale,
Tu in Livorno, tu vivo?
Don Ann. Sì, spergiura! (alzandosi attonito.)
Semp. Ecco qui l' acqua vulneraria . . . oh, buona
Voi state dritta in piedi . . . Egli a sedere!
Voi porporea qual Rosa porporina . . .
Egli con faccia lusca e cennerina!
Semp. Che*) accidenti! che tragedia! (ciascun da sè.)
Son confuso . . . cosa fò?
Don Ann. Perdo il senno . . . son perplesso
E risolvermi non so!
Semp. Sta a veder, ch' io dormo adesso
E sognandomene sto.
Emil. Vive ancora e morto egl' era?
Don Ann. Il mio amor da lei che spera?
Semp. Se viene lei poi questo quà!
Emil. } a 2. Tetro orror il cor mi serra.
Don Ann. } Già lo sento palpitar!
Semp. Una sincope m' afferra
Qui non v' è che replicar.
a 3. Crudo amore, stelle irate
Perchè mai così spietate?
Questa pena è troppo barbara,
Quest' è troppa crudeltà!
Semp. Ma spiegatemi un poco . . . (a Don Ann.)
Don Ann. Io non mi spiego,
Non rendo conto e se volete niente,
Sapete com' io faccio . . .
Semp. (E sempre insulta,
Sempre spada alla mano!) almeno voi,
Sposina mia carina . . .
Emil. Taci!
Semp. La bocca è fatta . . .

*) A. a. O. Seite 33.

Emil. È fatta per tacer. Non voglio ciarle,
Non voglio udir contrasti:
Sia per l' ultima volta, e ciò ti basti!
Semp. (Che gran bel matrimonio!)
Don Ann. Mi rallegro,
Signora sposa!
Emil. Mi consolo anch' io
Veder, ch' è vivo e sano . . . ma poteva
Scrivere almen due righe . . .
Don Ann. Perchè scrivere,
Se venivo io medesimo
A trovar la crudele
Che m' ha ingannato?
Semp. Un quarto,
Anzi un sesto di sillaba
Potrei se fosse lecito . . .
Emil. Tacete!
Don Ann. Volete ch' io v' uccida? La vedete? (accenna la spada.)
Semp. Eh, la vedo . . .
Emil. Che provi
Un affanno egl' ancora e quale al mio . . .
A non scriver mai più!
Don Ann. Che ingrata, oh Dio!
Emil. Signor Sempronio, questa sera forse
Io vi darò la destra . . .
Don Ann. Oh gelosia
Che mi divora il core!
Semp. Manco male
Che respiro, rifiato, . . La parola
S' era già addormentata nella gola!

SCENA X.

Metilde e detti.

Met. Mi permetta, signora,
Ch' io venga finalmente a rallegrarmi
Dell' imeneo bellissimo,
Che sento in breve seguirà fra lei,
Ed il signor Sempronio:
Io già da qualche tempo
Son di lui serva e amica
Che morta ella già sia.
Don Ann. Nol voglia il cielo!
Fern. Con Emilia istessa
Già il tutto è concertato,
Ella pure è d' accordo.
Eccomi a voi, signora!
Laur. Alfin che cosa
Le hò detto mai ch' uccider la dovesse!
Fern. Signora, perdonatemi!
Mostraste poca stima
Delle Romane e l' offendeste a torto:
Van rispettate ed a tacer v' esorto.
(parte.)
Don Ann. L' offendeste pur troppo
Più del dovere.
Laur. Oh, oh saran Dee,
Son troppo delicate.
Don Ann. Uniche al mondo
Son quelle cittadine: io le trattai . . .
E in cor, senno, beltà, spirto amirai.
Laur. Han bellezza, hanno spirito
Anche le nostre Livornesi.
Don Ann. È vero.
Ma le donne, che nacquer sul Tarpeo,
Hanno fra le virtù sublimi e rare
Un non so che, ch' io non saprei spiegare,
Hanno una grazia affabile
Mista ad un certo brio;
Un' aria schietta e docile
Delle virtù desio;
Un portamento nobile
Una bellezza, oh Dio!
Che il cor più duro e barbaro
Potrebbe innamorar.
Nel ballo son vezzose,
Amabili nel canto,
Camminan spiritose,
Vestano, ch' è un incanto;
Hanno modestia, onore,
Hanno di dolce affetto,
Tutto ripieno il core,
E meritan rispetto
E debbonsi distinguere
E s' hanno da stimar. (parte.)
Laur. Par, ch' abbia detto troppo,
E mi sembra l' elogio caricato
Ma vuò veder d' Emilia cos' è strato.
(parte.)

SCENA ULTIMA.

Cammera oscura, per cui si passa al giardino. Cortina calata, che copre la vista di detto giardino artificiosamente adornato.

Sempronio con lume, poi Don Annibale e Fernando, inoltre Emilia e Laurina, e finalmente Geronzio e Metilde.

Semp. Emilia, Emilia mia . . .
Dove mai s' è finata!
L' ho quasi da per tutto ricercata.
Uccidersi . . . che sciocca; e uccisa ancora,
Io la dovrei trovare!

Emilia . . . non sò più dove m' andare! (torna dentro in atto di cercarla.)

Fern. Or or vedrete, amico,
La bella scena, fuori che Metilde,
Laurina e ancor Geronzio,
Son gl' altri già d' accordo. Oh, che spavento
Avrà Sempronio, io voglio che rinunzi
Alle nozze d' Emilia
Dal tutore ingannata!

Don Ann. Son capace
D' ucciderlo, se seguita
A pretender Emilia.

Fern. Zitto, ci torna! (si ritirano.)

Semp. Non c' è, ma pur m' han detto
Ch' era venuta in questa stanza oscura . . .
Vediam da questa parte . . . ahi, che paura!
Ajuto . . . ah, ch' è senz' altro
Lo spirito d' Emilia. (non veduti Fernando e Don Annibale, gli spengono il lume.)

Fern. Attento, amico! (sotto voce.)

Semp. Spirito bello bello,
Io t' amo . . . ma vorrei
Andarmene pian piano . . .

Fern. } a 2. Via chi sei!
D. Ann. }

FINALE.

Semp. Ahi, ch' orrore! . . . che spavento! . . .
Qui nascosto chi ci stà?
Me meschin . . . così all' oscura (caminando al tutore.)
Non sò dir se più son vivo;
Ma son certo semivivo
E Caronte io vedo già!
Zitto . . . attento . . . questa fronte, (urlando colla mano in uno di essi.)
Che vuol dir . . . di chi sarà?

Fern. Ferma indegno e non gridare!

Semp. Che vo traccia? io vengo meno . . .
Ma chi è lei mi dica almeno?

Fern. } a 2. Ombre erranti siamo quà.
D. Ann. } Ombre care . . . (oimè son morto.)
Deh, d' Emilia conoscete
Se veduta mai l' avete
Dite oh Dio! che cosa fà?
Negl' Elisi oror si sposa
Ne la puoi più vagheggiar.

Semp. (Ah ribalda!) la vorrei
Rivedere e salutar.

Fern. } a 2. La vedrai con patto espresso
D. Ann. } Di dover la rinunziar.

Semp. La rinunzio fin d' esso,
Ne so più che mene far.

Fern. Or, va ben, la puoi mirar!
Ombra bella Emilia appressati!

Fern. } a 2. Oh, che gusto! ritiriamoci
D. Ann. } Qui vicino ad osservar!
(Fernando e Don Annibale si ritirano ed intanto s'alza la cortina e vedesi un delizioso parterre ornato di vaghi mirteti e di statuette coronate di fiori; dal fondo del quale comparisce Emilia in alto abito; allorchè Sempronio sospettando dell' inganno guarda da per tutto con meraviglia essendosi illuminata la scena.)

Emil. Dagl' Elisi fortunati
Chi mi chiama in quest' istante,
Fuggi, fuggi, indegno amante,
Che il mio cor per te non è!

Semp. Dove sono i campi Elisi?
Che non forse un burattino?
Riconosco il mio giardino.
Siete viva al par di me.

Emil. Infedel m' hai rinunziata
E se Pluto ora qui chiamo . . .

Semp. Via, la burla terminiamo,
Quà la destra, oh sposa amata!

Emil. Olà Cerbero, ove sei?
(Ah pur troppo, oh sorteria!
Già comincia a sospettar.)

Semp. (Sì ch' è viva . . . il giurerei . . .
Voglio finger d' andar via:
Vuò veder quel che sa far.) (si ritira.)

Emil. Se n' è andato . . . presto, presto
Dove sei bell' idol mio? (cercando Don Annibale qual tosto apparisce.)

Don Ann. Ah, mio ben, che spasso è questo?
Più non reggo dal piacer!

a 2. { Sì, la burla fu gustosa
Ha ceduta la sua sposa
E or la man ti posso dar.

Semp. Ferma, indegna mancatrice! (mentre vogliono darsi la mano, ritorna Sempronio, in oltre sopragiunge Laurina e poi Metilde e Geronzio.)
Che qual nuova Berenice

Ti fingesti un ombra funebre
Il tuo sposo ingannar!
Laur. Ferma, indegno mancatore! (a Don Ann.)
Questo dunque è il bell' amore?
La tua man degg' io pretendere
Ver' un' altra hai da sposar!
Met. Ferma, ingrato e disleale! (a Don Annibale, mostrandogli uno stile che tira fuori dal seno.)
Vuò punirti con tale strale,
Ecco alfin la mia sentenza,
Se la man mi nieghi dar!
Ger. Tiramento, o traditore, (a Don Ann.)
Che d' Emilia son tutore,
E tu, penso, o rea pupilla! (ad Emilia.)
Che di non fè vuò mancar.
Emil. Ah, colei... che dice, ingrato? (a Don Annibale accenandogli Laurina.)
Don Ann. Io parola non le ho dato.
Laur. Ma speranza almen mi desti,
E non serve d' arrossir.
Emil. E quell' altra cosa dice? (a Don Ann., come sopra, accenandogli Metilde.)
Don Ann. Vuol vedermi un' infelice!
Met. Sì, la man mi promettesti
E non m' hai tu da tradir.
Don Ann. (Ah, che incontri, oh Dio! funesti
Chi le ha fatte qui venir!)
Semp. (Fra la rabbia e di modesti
Io mi sento intisichir!
Fern. Signori, vogl' anch' io (con ilarità e disinvoltura.)
Goder la bella festa:
Fu uno scherzo, amico mio, (a Sempronio.)
Un parto di mia testa:
Lo feci sol per ridere,
Per farvi rallegrar.
(Ma inteso un gran bisbiglio
Bisogna rimediar.)
Semp. La burla è già finita,
La destra mi può dar. (ad Emilia con serietà.)
Ger. Ebben giacchè è finita
La man gli devi dar.
Emil. Anch' io l' ho pur finata:
Costui non vuò sposar. (piano al tutore con risolutezza.)
Met. Sì, sì, sarà finita
Le donne più gabbar! (a Don Ann., tornandolo a minacciare col medesimo stile.)
Laur. Sì, sì, fin ch' avrò vita,
Ti voglio tormentar! (a Don Ann. con fierezza.)
Emil. Va dalla mia nemica... (a Don Annibale, accenandogli Laurina e Metilde.)
Don Ann. Tu sei la fiamma antica.
Emil. Ed intanto perchè a quelle
Promettesti amor e fede?
Nò, il mio core non ti crede,
Nò, non meriti pietà!
Don Ann. Credi, o cara... (ad Emilia.)
Emil. Nò, tiranno...
Laur. Prega, prega! (a Don Ann.)
Met. Nega, nega! (allo stesso.)
Semp. (Or or mi scanno!)
Emil. *D. Ann.* a 2. Ah, qual giorno è questo mai.
Qual terribile penar!
Laur. *Met.* a 2. Fort' amore... accresci guai:
Siegui in caccia a strapazzar!
Semp. Ma sentissi una parola,
Qualche motto.. un sol' accento?
Ed io soffro un tal tormento
E sto quieto? ma perchè?
Ascolta... (a Laurina.)
Laur. Taci...
Semp. Deh senti... (a Metilde.)
Met. Taci...
Semp. Odimi... (a Fernando.)
Fern. Taci...
Semp. Ma dimmi... (a Geronzio.)
Ger. Taci...
Semp. Sentami... (a Don Ann.)
Don Ann. Taci...
Semp. Ma sappia... (ad Emilia.)
Emil. Taci...
Semp. Nipote... (a Laurina.)
Laur. Che nipote,
Se siete un zio ridicolo,
Se tutti quà v' insultano,
Se tutti vi corbellano,
E se la data fede
Non fate qui osservar!
Semp. Amica... (a Metilde.)
Met. Che amica!
Se siete un uom' di spirito,
Non fate che v' insultino,
Non fate vi corbellino,
Ma chi la sposa toglievi
Cercate di burlar!
Semp. Amico... (a Fernando.)
Fern. Nò, ch' amico
Di ti non son mai stato:
Sposar sì vaga giovane?
Vedete che sujeto!

(Ma in ver', non son chi sono
Se non ti ci fò star.)

Semp. Geronzio . . .

Ger. Che pretendi? (con serietà.)
Io non saprei, che farti,
Emilia è una bisbetica,
Voi uno stolido, un ridicolo,
Per voi, per quella misera,
Non voglio alfin crepar!

Semp. Signore . . . (a Don Ann.)

Don Ann. Da me ti scosta
Ridicolo, fanatico,
Peggiore d' un Giannizero,
D' un Goto, anzi d' un Arabo
Che una fanciulla tenera
Pretendi di sposar!

Semp. Ma sposa . . . (ad Emilia.)

Emil. Vanne al diavolo!
Per te, per tua cagione
Lontana dalla patria
Mi trovo in confusione,
Non v' è, non v' è una femmina
Più misera di me!

Semp. Oh Giove, un par di fulmine,
Un colpo di fucile,
Una furiosa grandine,
Un tossico, uno stile
Per Bacco m' uccidessero!
Cospetto m' accoppassero . . .
Al diavolo la sposa
E chi la vuò pigliar!

Tutti.
Da mille tetre immagini,
Ohimè, ch' io son confuso,
Un fiero mar, che mormora,
Un fuoco ch' è rinchiuso
Non vanno con più strepito
Un' alma a funestar!

Fine dell' Atto primo.

Atto secondo.

SCENA I.

Don Annibale, poi Metilde.

Don Ann. Quando verrà il momento,
Che potrò alfin tornare
Del caro idolo mio
Nella bramata pace; (parlando d'Emilia.)
E ch' alfin si risolva
Di non sposar quel vecchio . . .
Ma ecco qui Metilde . . . (va per partire, ma non riescegli.)

Met. Don Annibale,
Vi sono buona serva!

Don Ann. (Oh che fatale incontro!)
Tali serve io non tengo;
Ma delle mi padrone,
Voi siete la più grande. (con sodezza.)

Met. Lasciamo i complimenti,
E ditemi di grazia,
Quando mai si faranno
Le nostre belle nozze? (ribattendogli con dolcezza le stesse di lui parole, che addietro le prologò.)

Don Ann. Io credo certamente
Che meco voi scherziate.

Met. Con voi, amor mio, non ischerzo,
Anzi parlo sul sodo;
Basta, alfin voi sappiate,
Che già mi prometteste,
Di farle presto
E a dispetto d' Emilia. (ribattendogli parimente le medesime di lui parole.)

Don Ann. Cosa mai mi narrate!
Ma se ciò pronunciai,
Or mi disdico a un tratto,
Che sposarmi con voi, non sì matto. (parte.)

Met. Poffar di Bacco!
Or or cela vedremo,
Io non sarei quella gran virtuosa,
Se non in canto e ballo
A buon fin non riuscissi in ogni cosa.
Non son chi sono,
Se non mi vendico,
Col canto e ballo
Farò tal strepito,
Che tutti i giudici
Ne' luoghi publici
Farò incantar.
Con dolce suono,
Con bella voce,
Con note flebili,
Con passi gravi,
Ognun' giustizia,
Senza malizia
Mi dovrà far! (parte.)

SCENA II.

Stradone di delizia avanti la casa di Sempronio.

Fernando, poi Laurina.

Fern. Io non amo, e fra piedi
Sempre ho amore e le amanti.

Laur. Il vostro amico
Che fa? che fa la bella?

Fern. Voi siete una vezzosa tristarella:
Ma per altro vorrei

Persuadervi d' amico
A lasciar Don Annibale.
Laur. Lasciarlo?
Con questa pace?
Fern. Egli non v' ama.
Laur. Ed io
Dovrei cederlo a Emilia?
Fern. Che v' importa?
A voi non mancheranno
Altri mariti.
Laur. Nò, non è così,
In oggi le zitelle anche di merito
Ammuffiscono in casa.
Fern. Ma nò, con quel sembiante,
Non con quei vaghi accenti,
Con quella grazia! (con qualche espressione di tenerezza.)
Laur. Piano, piano un poco:
Voi, signor nemico,
D' amor, m' avete fatto
Una certa espression così galante? . .
Fern. Guardami il ciel, non fui, ne sono amante! (scostandosi.)
Laur. Perchè così lontano?
Fern. Niente, niente!
Ve lo giuro, che sono indifferente!
Laur. Indifferente? ringraziate il cielo,
Che il puntiglio m' accieca
Per aver Don Annibale altrimenti . . .
Vorrei ridurvi come un' agnellino!
Fern. Basta a fuggirvi, ed a non star vicino!
(Costei l' ho detto sempre, ho dello spirito
E non c' è da scherzare.)
Laur. (Ei fa l' eroe, ma pur mi vuò spiegare.)
In un caso, ch' Emilia
Superi il punto, che non credo, voi
Sareste in grado di pensare a me?
Fern. Val' a dire? cioè?
(Galeotta, t' intendo!)
Laur. Eh via, che serve? io dico, che semmai
M' abbandona colui, che il ciel non voglia! (con placidezza.)
Posso sperar qual cosa
Su questa vostra mano,
Da tante e tante ricercata in vano?
Fern. Dirò . . . (pesiamo le parole!) in voi
Vedo spirito, onore,
Beltà, virtù . . . ma non per me! mi piace
Viver tranquillo, senza moglie in pace.
Laur. Ma dunque non avreste
Un po' di compassion, voi, che vantate
Un core così bello? (con smorfia.)
Fern. (Ah Fernando, Fernando, sta in cervello!)
Laurina, addio! (fuggiamo!)
Laur. Or sù alle corte,
O voi, o Don Annibale! (sdegnosa.)
Fern. (Oh che abbisso!
Che labirinto!) Ah, donne, donne! udite . . .
Sperate pure . . .
Laur. In voi?
Fern. Oibò, sperate . . .
Si sperate in amore, che tal volta
Fa nascer l' occasione in un' istante
Per consolare un' infelice amante.
Hanno quei cari occhietti
Una dolce simpatia,
La forza, la magia
D' innamorare un cor!
(Che dissi . . . Oh me infelice!)
Nò, non son' io che parlo
Son cose, che le dice
Chi ha pratica d' amor.
A voi mancar lo sposo? . . .
Voi dubitar, ben mio? . . .
Addio, Laurina, addio!
(Costei già me la fa; — in atto di partire, poi si trattiene.)
Eppur non so partire,
Eppur m'arresto ancora? . . .
Eh, andate alla buon' ora,
Quegl' occhi già m' incantano;
(Lontano dalle femmine
Voglio fuggir di quà!) (parte, e Laurina gli corre dietro.)

SCENA III.

Camera nobile in casa di Sempronio.
Sempronio, indi Laurina, poi Fernando.

Semp. Son disperato affatto,
Son furibondo e matto:
Voglio parlar col giudice,
Mi voglio vendicar! (vuol partire e s' incontra in Laurina.)
Laur. Cos' è dove correte?
Uno stupido voi siete:
Già tutti vi deridono!
Fatevi rispettar!
Semp. Tu mi faresti dire! (di nuovo vuol partire e s' incontra in Fernando.)
Laur. Sensate, siette un pazzo!
Fern. Cos' è questo chiamazzo?
Si sente sulla strada,
Sapete ormai la favola
Di tutte le persone,

La gente sul balcone
Si venne ad affacciar.
Laur. Bravo, che bell' amico!
Semp. Siete voi pur d' accordo?
Fern. } Non so da questo intrico!
Laur. } a 3. Se ne potrò scappar.
Semp. } Vuò fare un terribilio:
Me l' hanno da pagar!
Laur. Il caro Don Annibale
Farà il vago gentil colla Romana?
Semp. Aguisa di Befana
Farmi star all' oscuro . . . campi Elisi,
Spiriti, ombre vaganti . . . e dove stimo
In Algieri, al Tonchino,
Nell' Arabia deserta, o nel Pechino?
Fern. Via s' è fatto per ridere
Per rallegrar Emilia.
Semp. Io voglio insomma
La sposa a me promessa, o in quest' istante
Me ne vado dal giudice!
Fern. (Che sento!)
E perchè far volete
Una publicità sì clamorosa?
Semp. Perchè voglio la sposa!
Laur. Ed io vuò Don Annibale,
Ei m' ha promesso . . .
Fern. (Peggio!) Cosa dite?
Vi diede egli parola?
Laur. A dire il vero,
Non me l' assicura,
Ma con un forse, quasi si spiega.
Semp. Io con tutti i capitoli
Non mi posso sposar, e tu pretendi
Marito con un forse?
Fern. Perdonatemi: (a Laurina.)
Non è parola decisiva.
Semp. Oibò?
Fern. Basta! So io, so io, quel che farò.
Semp. Eh, lascia dire!
Discorriamo fra noi! La locazione
Voglio dire i capitoli.
Laur. Discordie, (strepitando e interrompendo sempre Sempronio.)
Inimizie, gelosie, sospetti
Voglio sparger fra loro:
Cento Romane non mi fan paura!
Semp. Per un forse . . . ma questa è seccatura,
Nepote mia!
Fern. Mi sembra
La vostra pretenzione mal fondata.
Laur. (Ah pur troppo lo so: son disperata!)
Semp. Via, seguitiamo se si può . . .
Laur. Ma adesso
Ci entra il puntiglio, caro zio!
Semp. Nipote,
Per un forse il puntiglio!
(Or' ora senza forse la scapiglio.)
Laur. Bisogna compatirci:
Basta un' occhiata ancor, basta un sorriso . . .
Semp. Un forse . . . .
Laur. E di che sorte: se ragazze
Si lusingano subito
Per vanità d'esser chiamate spose.
(Ah, che pur troppo, oh Dio,
Di questa vanità palisco anch' io!)
Un leggiadro giovanetto
Nel vedere una zitella
Se un tant' in le fa l' occhietto,
Se le dice: Siete bella,
Se s' accischia a dir; chi sa? . . .
Potrebb' esser . . . si vedrà,
Poverina già si crede
D' esser sposa e già si vede
Per la casa a satellar.
Pria lo dice, ma pian piano
Nell' orecchio alla vicina,
Poi lo sa di mano in mano
La scuffiara e la spazzina,
Se promette di tacere,
Lo sa ancor' il perucchiere,
E per tutto il vicinato
S' incomincia a publicar.
Donne mie, da me apprendete
A dar peso alle parole
E semmai alcun vi vuole,
Solo il giorno lo direte
Che v' andate a maritar! (parte.)

SCENA IV.

Sempronio e Fernando, poi Don Annibale.

Semp. Che ciarliera!
Fern. Per altro ha del talento,
È bizzarra e graziosa.
Semp. Questa sera
Insomma io vorrei fare il matrimonio.
Don Ann. Amico . . . (oimè che vedo! è qui Sempronio!)
Semp. (Ah, Saturno, Saturno,
Quest' è persecuzione e tirannia!)
(fremendo.)
Don Ann. Che forse vi disturbo? vado via.
Fern. Anzi abbiamo bisogno
D' un consiglio da voi.
Semp. Come da lui? (piano a Fernando.)
Che siete pazzo?

Don Ann. Io posso
Dar consigli di guerra.
Fern. È un consiglio amoroso.
Don Ann. Anche d' amore
Discorre volontieri un militare.
Semp. Dite pur ch' io son pronto ad ascoltare.
Fern. Dunque sappiate, amico,
Ch' ei stabili le nozze
Collo signora Emilia e mi diceva
Che sarebb' ora alfine
Di porgerle la mano.
Don Ann. Come, come?
E in faccia mia s' azzardano
Queste proposizioni?
Semp. Amico, attento! (piano a Fernando.)
Che costui mi sbudella.
Fern. Non temete,
Ma, caro Don Annibale,
Egl' ha qualche ragione,
Ricorrerà dal giudice,
Dal vostro colonello
E si farà sentire.
Don Ann. Per carità, procura d' impedire
(Lasciate far!) di grazia! (piano a Sempronio.)
Cosa direte al giudice? Sempronio, dirò
Bel bello e senza ardire
Tutto quello, che so; state a sentire! (a Fernando.)
Sempronio, figlio maschio
Del quondam signor Mario,
Che andava, per suo svario
Vestito in capriole . . .
Ma voi perchè ridete?
Che dico qualche favola!
Che forse il ver' non è?
La casa Pipistrelli
Fu sempre ricca e nobile,
E se non lo sapete,
Sentitelo da me!
Il mio bisavolo ebbe l' onore
D' aver due schiaffi da un vicerè,
E il mio nonno fu l' inventore
Delle calzette col barulè.
Il conte sgrana, ch' è nella cina,
E zio carnale di mia cugina,
Ma mia sorella sposò un dentista,
Ma mia cugina sposo un copista,
E la mattina quando s' alza vano,
Prendean lezzione di Minuè.
Or dunque il giudice, sentendo il torto
Fatto ad un nobile come son' io,
Dovrò decidere a modo mio
E la giustizia sarammi affè!
(parte.)

SCENA V.

Don Annibale e Fernando.

Don Ann. Non vorrei, che costui
Facesse qualche passo . . .
Fern. Eh, non lo temo,
È sciocco al maggior segno, anzi fra poco
Per finir di burlarlo,
Vedrete si vedrete un nuovo intrico:
Presto di quà partiamo,
So ben' io quel che penso e quel che dico. (partono.)

SCENA VI.

Geronzio, poi Metilde tutta frettolosa.

Ger. Or mai tempo sarebbe
Che della virtuosa
Ne penetrassi il core
E s' ella poi volesse, alfin sposarla,
Si cerchi dunque.
Ma eccola qui appunto:
Dove corri, Metilde? (vedendola in smania e frettolosa.)
Cosa fù? che t' avenne?
Met. Lasciami andare! (non vorrebbe fermarsi.)
Ger. Ma narrami, qual caso
Ti tien così turbata?
Met. Sappi, che quel ribaldo (con affettate lagrime.)
Di Don Annibal mio
Dopo d' avermi data
Parola di sposarmi,
In oggi me la niega
Mi deride, m' insulta:
Dal giudice andar voglio
Giacchè in tal guisa egli mi tratta e stanca!
Ger. Ebben s' egli vi manca
Or quà son' io,
Che quando voi vogliate
Far posso le sue veci.
Met. Orsù, non m' affanate
Che abbastanza mi strazzia il fato rio,
Sentite ben! Vivete in speme: addio! (parte.)
Ger. Così mi lascia!
Viver dovrò in speranza?

Che poi alla fin sperando
Per lo più se ne muore ognun
cor . . . cantando! (parte.)

SCENA VII.

on Annibale e Laurina con un servo in disparte, poi Emilia.

on Ann. Vorrei persuadere
La cara sposa, oh Dio,
Della mia fedeltà, dell' amor mio.
aur. Senti quel, ch' hai da far . . . ma è quà costui? (al servo, vedendo Don Ann.)
Ascoltiam ciò che dice!
on Ann. Oh ciel! credermi amante (passeggiando tutto pensieroso.)
Di quella pazza di Laurina . . .
aur. Io pazza?
Te n' avvedrai! (sta attento, semmai giunge (sotto voce al servo, dandogli un soglio.)
Emilia in questo luogo,
Ad Annibale allora
Consegnerai quel foglio.
Udisti? almeno vendicarmi voglio! (parte.)
on Ann. E se il nuovo raggiro di Fernando
Come il primo, va a vuoto? amore, amore!
mil. Sì, amor pur troppo l' ha ferito il core.
on Ann. Per voi . . .
mil. Dì per Laurina!
on Ann. Ah, il ciel mi fulmini!
mil. Basta così,
Per questa volta ancora
Ti credo, anima mia,
Ma risolver bisogna, o tu mi sposi
In quest' istesso giorno,
O alla mia patria disperata io torno!
on Ann. Sarà qualche diffida: (al servo che gli presenta il biglietto.)
Volontieri l' accetto.
E di Laurina . . . prendi, non voglio . . .
(Oh fatal contrattempo!)
mil. A me quel foglio . . .
on Ann. Sì, leggetelo pur, sarà un biglietto
Pien d' ira e di furore
Perch' io non l' amo!
mil. (Oh Dio, mi tremo il core!
«Carissimo mio ben, giacchè voi siete» (legge.)
«Risoluto d' amarmi . . .»
Don Ann. Non è vero,
Da uomo onesto nol giuro.
Emil. Taci, iniquo spergiuro!
«Chiedete la mia mano» (seguita a leggere.)
«A Sempronio mio zio con patto espresso,
«D' abbandonar Emilia
«Qui dal Tarpeo per insultar venuta
«E Laurina, che scrive, vi saluta.»
Nega adesso se puoi; lo senti, indegno,
Come sono schernita?
Don Ann. È un' impostura:
Sulle fiamme, cospetto!
Ora mi gettarei: sentimi, o cara!
Emil. Ah no: parti, crudel . . .
Don Ann. Che pena amara!
Emil. Questa dunque, spietato è la mercede
Che rendi all' amor mio?
Ti piango estinto, oh Dio!
Fra l' orror delle straggi! e della morte . . . .
Mi destina la sorte
Uno sposo abborito
E ti ritrovo intanto
A due rival, che speggionmi d' accanto.
Minacciata avvilità
Vilipesa, tradita
Che risolvo, che penso . . . ah, fuggi, o mostro!
Volgi altrove le piante
Nasconditi al mio sguardo, ingrato amante!
Dove vo, chi mi consiglia!
Infelice, sventurata!
Son da tutti abbandonata
E non trovo, oh Dio! pietà.
Ah, crudel, da me che brami?
Ah, t' amai pur troppo, oh Dio!
Dove un core è quale al mio,
Dove mai si troverà!
Riveder l' antico amante
E trovarlo un' incostante!
Giusto ciel, maggiore affanno
Maggior pena non si dà! (parte.)

SCENA VIII.

Don Annibale, poi Fernando.

Don Ann. Ah, sentimi, mio bene . . .
Oh ciel! se n' è fuggita . . .
E non m' uccido; e ancor rimango in vita?

Fern. Amico, buone nuove!
Don Ann. Non le spero.
Fern. Ma perchè?
Don Ann. Perchè Emilia
Mi crede amante di Laurina e or' ora
Partì di quà sdegnata.
Fern. Non temete,
Io penserò a placarla. Or sappi, amico,
Che un capitan di nave
Qui venuto da Spagna
Mio confidente, ci darà ogn' ajuto.
Verrete sconosciuto
Da uffiziale Spagnuolo.
Don Ann. Oh Dei! che imbroglio!
Ma Emilia . . .
Fern. Emilia anch' essa da Spagnuola
Si vestirà, Sempronio, per paura
Dovrà cederla a forza;
Qui alla nave vicina
Già l' amico v' attende . . . andate . . .
Don Ann. Addio,
Mi raccomando a te, Fernando mio!
(parte.)
Fern. Sento gente appressarsi!
Megl' è, che mi retiri,
Acciocch' alcun non prendami in sospetto
Per qualche fin, qui stia forse indiretto! (parte.)

SCENA IX.

Metilde e Geronzio.

Ger. Alfin, cara Metilde,
Presso il giudice
Cosa ottenuto avete,
Ch' oblighi Don Annibale a sposarvi?
Met. S' ebben per farmi
Un merito essenziale,
Oltre la mia ragione,
Al giudice esponessi
Anche la mia intenzione,
Gli cantassi dell' arie
Gustose ed in battuta,
Che il fecero languire,
E vari passi a tempo
Gli marcassi di ballo,
Che il fecero stordire:
Io poco da lui ottenni,
Ma cospetto d' Orfèo!
Che tanto la vuò vincere
Vuò, ch' a forza mi sposi.
Ger. Pur non farete nulla,
Mentre sò già di certo,
Ch' Emilia ci sposerà.
Met. Io gli perdono poi se me la fa.
Ger. Voi intanto per prudenza
Mettetevi al sicuro
Col risolvervi adesso
Di farvi sposa mia.
Met. Ma voi non v' accorgete (con alta voce e risentitezza.)
D' esser troppo importuno,
E in tal mio caso
Siate voi il più prudente.
Ger. Io non c' intendo niente,
E alfin dirovvi in sole due parole
Che non merita me chi non mi vuole.
Nò che non merita
La destra mia,
Chi con me strepita,
Chi sol desia
Di farmi piangere,
Farmi adirar.
Alfin lagnarmi
Di più non deggio,
Che già le femmine
Sempre allor peggio
Per soda massima
S' han d' attaccar! (parte.)
Met. Bella fu la lezion, ch' ei già mi diè,
Ma è buona in ver per altre e non per me. (parte.)

SCENA X.

Parte di giardino nella casa di Sempronio corrispondente al lido del mare.
Sempronio, indi Fernando, poi Laurina.

Semp. Questi sono i capitoli
Dal tutor sottoscritti e dalla sposa:
Io, quando prendo moglie? . . . se mi salta . . .
Con questo mio spadone
Faccio di tutti quanti un' uccisione!
Se trovo Don Annibale,
Covo il crudel' acciaio,
Ticche tocche gli tiro e poi l' ammazzo:
Sì, l' amazzo senz' altro . . . il suol m' inghiotta,
Se non si sente a Tunisi la botta.
Fern. Amico, addio? (La nave
Ancora non arriva.) (guardando verso il lido.)
Semp. Che guardate?
(Fosse mai Don Annibale
Il duellista . . . ardire, o miei pensieri.)
Fern. Amico . . . forrestieri . . .
Nave Spagnuola. (vedendosi a poco a poco appressar una nave.)

Semp. In casa mia?
Laur. Dall' alto
Ho veduto appressarsi a questo lido
Una nave di Spagna ... potrebb'essere
Don Quasco, mio fratello . . .
Fern. Se non sbaglio,
Ci è dentro un uffiziale . . .
Laur. E una bella damina . . .
Semp. Si multiplica ognor la mia ruina!

SCENA XI.

Vedesi finalmente approdar la nave con vari soldati, Don Annibale finto uffiziale Spagnuolo con Donna Emilia vestita parimente alla Spagnuola, ognun de' quali sbarcano al suono di lieta marcia. Sempronio, Laurina e Fernando, che fanno intanto de' complimenti ai medesimi.

Don Ann. Signori, io son Don Ercole,
Quell' ombre de*) Castiglia, ch' ho ammattato
Un migliajo d' enemigos.*)
Terribil cavaliere,
A cui l'enfierno ancor cava el sombrero.*)
Semp. (Che baffi arditi, che hà costui!)
Fern. Dovrebbe
Riuscir bene!
Laur. (O io son cieca, o quella
Io giurerei, ch' è Emilia!) (guardando furbamente.)
Semp. (A gl' occhi e dal colore
Mi par la sposa!)
Emil. (A che m' inducì amore!)
Chièn es esta donzella?*) (a Sempronio accennando Laurina.)
Laur. Dell' uffizial Don Quasco io son sorella.
Emil. Che siento! de Don Quasco?
Laur. Sì, signora.
Don Ann. Por mi vida è un soldado
De gran valor: l' ho conocido.*)
Laur. (Emilia
È colei, non v' è dubbio,
El' altro è Don Annibale ... ma zitta...
Vuò divertirmi anch' io,
Oh, che burla vuò far!) Signor Don Ercole,
Son serva sua, Madama, (facendo degl' inchini caricati.)
D' accordarmi licenza si compiaccia.

*) Die hier und später vorkommenden italianisirten Fremdwörter sind spanischer Abstammung.

Emil. Addiòs, vaga sennora!*) (sostenuta.)
Don Ann. Addiòs, mucciaccia!*)

SCENA XII.

Emilia, Don Annibale, Sempronio e Fernando.

Semp. Mi farebbe il favor di dirmi almeno...
Don Ann. Esta cosa pretende? (comparisce talmente che non sà che rispondergli.)
Fern. E chi è quell' amabile mujèr?*) (a Don Annibale.)
Don Ann. Esta è la mia sposina e mia mujèra,
L'illustre Donna Fausta, la jermana
De Donna Emilia.
Fern. La sorella è lei
Della signora Emilia,
Che da Roma qui venne? oh, mi congratulo!
Semp. Che strana metamorfosi!
Fern. Ecco appunto
Il signor Don Sempronio, che fra poco
Dovrà darle la destra.
Semp. Ora capisco,
Perchè v' assomigliate . . . (accostandosi famigliarmente ad Emilia.)
Emil. Caglia, Picaro:
Per este io son venuta; tu casarte (risentita.)
Con Donna Emilia, mia jermana?*)
Semp. Oibò!
Lo dicevo per gusto.
Don Ann. Ed io, per passatempo
Chiero forte tagliare la cavessa.*)
Semp. La capezza? Ah, Fernando, che disgrazia! (piano al medesimo.)
Per non farmi sposare Emilia bella,
Venne apposta da Spagna una sorella.
Fern. Ma il signor Don Sempronio
Ha un trattato di nozze.
Semp. Sì, signore! (tira fuori i capitoli e li fa vedere ad Emilia.)
Ecco, c' è sottoscritto anche il tutore.
Emil. Esto è il contratto?
Semp. Questo!
Emil. Non tiene, nò è buono (lo lacera.)
Don Ann. Una mucciaccia
Casarse con un becchio?*)
Semp. (Che faccia Africana!)
Ma questo è un' ingiustizia!
Emil. Caglia, cavron!*)
Don Ann. Soldados,
Amattate costui!
Semp. Per carità . . .

Fern. Ma signori, un tantino di pietà!
Don Ann. Ah, cavron, con quella faccia
Con quell' occhio del demonio,
Voi far vezzi alla mucciaccia,
Vuoi parlar de matrimonio?
Su, Soldados! preparatevi,
Chiero farlo moschettar.
Nel vedermi così fiero (piano ad Emilia.)
Gl' è passato il desiderio,
E la voglia di sposar.
Nò, non sierve! olà, soldados!
Freddo in tierra el vuò mirar.
Che piacere, che diletto, (piano a Fernando.)
Disperato, poveretto,
Non sa più quel che si far.
Sia, signore, per tutt' oggi
La giustizia si sospende . . .
Sol quel volto, che m' accende
Il mio cuore può placar.
Vamos dunque, vamos todos
Donna Emilia a ritrovare,
E despues ti vuò amattare! (a Sempronio.)
Temerario, perro indegno,
Se l' amor non lasci andar! (parte.)

SCENA XIII.

Fernando, Emilia, poi Laurina da zingara; indi Don Annibale che ritorna.

Fern. Siete contenta?
Emil. Eppure io tremo ancora!
Se mai scopre l' inganno se ricorre . . .
Fern. Eh via, che lo spavento
Gli fa passare ogni pensiero e poi,
Se voi non lo volete,
Chi può obligarvi a dir di sè?
Emil. Che miro! (guardando fra la scena.)
Una vaga fanciulla, che s' appressa!
Fern. Pare una zingaretta . . .
Emil. Quanto, quanto è carina e vezzosetta!
Laur. Ecco la zingarella
Galante, onesta e bella;
D' Egitto è qui venuta
La zingara vezzosa;
Se date qualche cosa
È pronta a indovinar.
Emil. Pare tutta Laurina.
Fern. Si rassomiglia assai . . . venite, amico, (vedendo Don Ann.)
Ecco qui una leggiadra zingarella.
Don Ann. (Numi! o son pazzo, oppur Laurina è quella!)
Fern. Oh via, bella figliuola,
Diteci la ventura!
Don Ann. Ah, caro amico, (a Fernando.)
Che spasso, che piacer: Sempronio cerca
Emilia da per tutto,
E non la trova.
Laur. Io credo
Che non la troverà.
Perchè Emilia che cerca, eccola là! (accennando Emilia.)
Emil. Oimè!
Don Ann. (Che cosa sento!)
Laur. Voi credete
Sposarvi al vostro amante, poverina! (ad Emilia.)
Bisognerà veder se vuol Laurina.
Fern. Ma questo è troppo!
Emil. (Oh cielo!)
Laur. Voi, signor Rodomonte, (a Don Ann.)
A tornarvene in guerra vi consiglio,
O vi farò tremar come un coniglio!
Emil. Ah, Laurina, tu sei: ti riconosco,
Tu sei la mia nemica!
Laur. Sì, son quella
E v' odio con ragione!
Don Ann. (Ma questa è impertinenza, è ostinazione!)
Laur. Perchè veniste quà? m' avria sposato
Quel signore del forse ed or per voi
Resto una zittelluccia
In casa ad invecchiar senza marito!
Fern. Via, via, capiterà qualche partito.
Laur. Ha da piacere a me. Voi sol potreste (a Fernando.)
Rimpiazzare il suo posto entro il mio core,
E contento sarei del vostro amore;
Questo sol può placarmi,
Altrimenti il mio zio
Scoprirò i vostri inganni,
E farò, che tra voi nascano ognora.
Senza stancarmi mai
Pianti, risse, discordie, affanni e guai! (parte.)
Don Ann. Udisti? (restano sorpresi e dopo qualche tempo parlano.)
Emil. Intesi.
Don Ann. Ah, caro amico . . . (a Fernando.)
Fern. (Un gelo mi sento in mezzo al core.)
Emil. Andrà dal zio, scoprirà i nostri intrighi . . .
Don Ann. Che tu stesso
Crudel ci consigliasti!
Fern. Ah, perchè mai
Tanto finor la libertà vantai . . .

Don Ann. Finalmente Laurina
È onesta e spiritosa
Via, sposatela, amico!
Emil. Mille volte
Voi la lodaste!
Fern. (È la fuggitiva appunto,
Perchè il mio core la temeva.)
Don Ann. Amico,
Deh, parla almeno!
Emil. Almeno rispondete!
Don Ann. Ah, senza sposa io resto! (scostandosi come disgustato.)
Emil. Senza il mio bene!
Fern. (Che laberinto è questo!)
Emil. Senza di te, ben mio:
Lontana da chi adoro;
(Ah, che in pensarlo io moro!)
Forse restar dovrò.
Don Ann. Viver non posso, oh Dio!
A sì crudel martoro,
Tu sei il mio bel tesoro,
Dirti di più non so.
Emil. Ma pur spero . . .
Don Ann. Spero anch' io . . .
a 2. Ah, perchè m' affanno, o Dio!
Perchè mai mi strazio il cor.
Emil. Senti, senti, amor mi dice,
Che tu m' ami, che tu sposi!
Don Ann. Ah, che ascolto? oh me felice,
Dolci accenti lusinghieri!
a 2. È impossibil, nel mirarti,
Non languire non amarti,
Non sentir gran gioja in sen.
Emil. Non più duol.
Don Ann. Non più timor.
Emil. Care mie viscere!
Don Ann. Mio dolce amor!
Dunque speriamo,
Dunque balliamo
Che oror felici
Saremo appien! (partono.)

SCENA ULTIMA.

Sempronio, poi tutti a suo tempo.

Semp. Emilia non si trova; e se Don Ercole
Con qui baffa domanda dove sta:
Cosa gl' avrò da dire? . . . Chi lo sa?
Che nozze disgraziate!
Nozze di crepacuar di bastonate!
Ger. Signor Sempronio, avete fatto assai:
Io più non trovo Emilia,
La mia cara pupilla;
A Roma, sarà andata
E voi sol fatta avete la frittata.

Finale.

Semp. Ah, Sempronio poverello,
Ah di me cosa sarà!
È un Vesuvio il mio cervello.
Che pensando e ripensando
Bolle, fuma e se ne va! (parte per cercar di nuovo Emilia.)
Fern. Orsù per contentare (torna Fernando con Laurina per la mano.)
Emilia e Don Annibale,
Io vuò senza far gabale
Laurina qui sposar.
Laur. Sono sposa finalmente!
Donne mie, che ve ne pare?
Ma ci ho avuto a faticare,
E mi costa in verità!
Fern. Laurinuccia bella bella,
Non so star senza di te!
Ah, barona, tristarella,
Tu m' hai posto il laccio al piè!
Laur. Che vi spiace?
Fern. Oh, questo nò!
a 2. Ho trovata la mia pace,
Sempre amor ringrazierò.
Fern. Non più, non più timore! (appena vede giungere Emilia con Don Ann.)
Sposatevi all' istante!
Ha vinto, ha vinto amore,
E anch' io mi vuò sposar! (da la mano a Laurina.)
Emil. Calmata è alfin la pena!
Don Ann. Il duolo è già calmato;
a 2. E un' aura più serena
Comincio a respirar!
Emil. Dammi la mano, o caro!
In segno del tuo amor! (si danno la mano.)
Don Ann. Eccola pronta, oh cara,
E insiem ti dono il cuor!
a 2. Noi siamo sposi già!
Laur. Amica, i miei trasporti
Vi prego a perdonare,
Anzi vi vuò abbracciare
In pegno del mio amor!
a 4. La pace è stabilita;
Che dolce amabil vita
Vogliam passare ognor!
Ger. Giacchè con mio rossore (ad Emilia.)
Sempronio ricusaste
E l' uffizial sposaste:
Vi mando a far sguardar!
Met. Mentre non posso avere
Chi tanto ognor bramai,

Geronzio m' ama assai,
E a lui mi vuò attaccar! (gli porge la mano.)

Ger. Presto la man prendete,
Degna di me voi siete! (gli stringe la mano.)

a 2. Non v' è che più sperar,
Non v' è che più bramar!

Semp. Signor Don Ercole, io non la trovo:
Emilia a Roma sarà tornata.
(Ah già prevedo qualche stoccata...
Non alzo gl' occhi per non guardar!)

a 6. Oh, che piacere che spasso è questo
Sì, sì, dal ridere non posso star!

Semp. Se voi ridete, per mio diletto
Anch' io vuò ridere, lo posso far!

Laur. Io che son zingara, caro vecchietto,
Cose assai belle vuò indovinar.

a 6. Oh, che piacere, che spasso è questo,
Sì, sì, dal ridere non posso star!

Laur. Emilia e quella ch' è già sposata, (a Sempronio.)
Con Don Annibale s' è maritata,
Ed io Laurina la nipotina
Seppi lo sposo pur ritrovar. (prendendo la mano di Fernando.)

Ger. La mia pupilla fu capricciosa, (a Sempronio.)
Mai rovinaste voi sol la cola:
Per tanto siete il sposo deluso
Ed io Metilde seppi sposar. (dandosi nuovamente la mano.)

Semp. Ah, scellerati, gente falsaria!

a 6. Zitto, tacete, nemmeno l' aria,
Nemmen la terra l' ha da saper!

Semp. Voglio gridare da disperato!

a 6. Zitto, tacete, vecchio insentato!
Che far de' strepiti non è dover.

Semp. Ma quest' è troppo, signor tutore...

Ger. Io vi ripeto che stiate zitto!
Che reo voi siete di gran delitto
Fanciulla tenera voler sposar!

Semp. Dunque silenzio, non parlo più:
Compatiranno, perdoneranno...
Signor tutore, quest' è virtù!

a 6. Voi pur allegro dovete stare!

Emil. } a 2. Finchè avrò vita, vi voglio
Don Ann. } amare!

Semp. (E non è poco, che mi promettano
Di rallegrarmi, d' amarmi ancora)
Vecchi, imparate, quand' è cert' ora,
A liete nozze di non pensar!

Tutti. Allegri dunque si scherzi e rida
Fra lieti e amabili piacer diversi:
Suonin violini, suonin traversi,
I violoncelli, oboe e violette,
Ed i fagotti, corni e trombette
Insiem coi timpani s' odan sonar.
Che in festa e giubilo qui s' ha da vivere
E allegri sempre vogliamo star!

Fine dell' Opera.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe. (Partituren.)

			ℳ	₰
Serie 1.	**Messen.**	Band I. Nr. 1—8	24	30
		Band II. Nr. 9—15	22	90
Serie 2.	**Litaneien und Vespern.**	Nr. 1—7	21	75
Serie 3.	**Kleinere geistliche Gesangwerke.**	Band I. Nr. 1—16	11	70
		Band II. Nr. 17—31	9	45
Serie 4.	Abth. I. **Kantaten.**	Nr. 1—3	4	80
	Abth. II. **Oratorien.**	Nr. 1. Betulia liberata	9	90
		Nr. 2. Davidde penitente	9	45
Serie 5.	**Opern.**	Nr. 1. Die Schuldigkeit des ersten Gebotes. (K. 35.)	6	—
		Nr. 2. Apollo et Hyacinthus. Latein. Komödie. (K. 38.)	7	50
		Nr. 3. Bastien und Bastienne. Deutsche Operette. (K. 50.)	4	50
		Nr. 4. La finta semplice. Opera buffa. (K. 51.)	13	50
		Nr. 5. Mitridate. Opera seria. (K. 87.)	13	50
		Nr. 6. Ascanio in Alba. Theatralisches Festspiel. (K. 111.)	14	55
		Nr. 7. Il Sogno di Scipione. Dramatische Serenade. (K. 126.)	9	60
		Nr. 8. Lucio Silla. Dramma per Musica. (K. 135.)	18	60
		Nr. 9. La finta Giardiniera. Opera buffa. (K. 196.)	21	—
		Nr. 10. Il Re Pastore. Dramatisches Festspiel. (K. 208.)	11	40
		Nr. 11. Zaide. Deutsche Operette. (K. 344.)	9	45
		Nr. 12. Thamos, König in Aegypten. (K. 345.)	10	50
		Nr. 13. Idomeneo. Opera seria. (K. 366.)	28	80
		Nr. 14. Ballettmusik zur Oper Idomeneo. (K. 367.)	3	60
		Nr. 15. Die Entführung aus dem Serail. (K. 384.)	23	—
		Nr. 16. Der Schauspieldirektor. Komödie. (K. 486.)	4	65
		Nr. 17. Die Hochzeit des Figaro. Komische Oper. (K. 492.)	32	—
		Nr. 18. Don Juan. Komische Oper. (K. 527.)	28	—
		Nr. 19. Così fan tutte. Opera buffa. (K. 588.)	28	—
		Nr. 20. Die Zauberflöte. Deutsche Oper. (K. 620.)	17	25
		Nr. 21. Titus. Opera seria. (K. 621.)	14	10
	Ouverturen zu den Opern		16	—
Serie 6.	**Arien, Duette, Terzette und Quartette.**	Band I. Nr. 1—23	16	80
		Band II. Nr. 24—47	18	—
Serie 7.	Abth. I. **Lieder und Gesänge.**	Nr. 1—40	7	—
	Abth. II. **Kanons.**	Nr. 41—61	3	—
Serie 8.	**Symphonien.**	Band I. Nr. 1—21	21	75
		Band II. Nr. 22—34	20	70
		Band III. Nr. 35—41	21	60
Serie 9.	Abth. I. **Kassationen und Serenaden.**	Nr. 1—14	37	80
	Abth. II. **Divertimente.**	Nr. 15—31	18	30
Serie 10.	**Märsche, Symphoniesätze und kleinere Stücke** für Orchester.	Nr. 1—14.	8	85
Serie 11.	**Tänze** für Orchester.	Nr. 1—24	15	—
Serie 12.	Abth. I. **Violin-Koncerte.**	Nr. 1—10	20	40
	Abth. II. **Koncerte** für ein Blasinstrument und Orchester.	Nr. 11—20	19	80
Serie 13.	**Quintette** für Streichinstrumente.	Nr. 1—9	14	70
Serie 14.	**Quartette** für Streichinstrumente.	Nr. 1—30	25	50
Serie 15.	**Duos und Trio** für Streichinstrumente.	Nr. 1—4.	3	45
Serie 16.	**Koncerte** für Pianoforte und Orchester.	Band I. Nr. 1—8	23	40
		Band II. Nr. 9—16	25	30
		Band III. Nr. 17—21	21	90
		Band IV. Nr. 22—28	27	90
Serie 17.	**Pianoforte-Quintett und -Quartette.**	Nr. 1—3. Part. und Stimmen	10	65
	Pianoforte-Trios.	Nr. 4—11. Part. und Stimmen. 3 Bände	18	15
Serie 18.	**Sonaten** für Pianoforte und Violine.	Band I ½. Nr. 1—23. Part. u. St.	18	—
		Band II ½. Nr. 24—45. Part. u. St.	30	60
Serie 19.	Für 1 und 2 Pianoforte zu 4 Händen.	Nr. 1—8	11	70
Serie 20.	**Sonaten und Phantasien** für Pianoforte.	Nr. 1—21	17	40
Serie 21.	**Variationen** für Pianoforte.	Nr. 1—15.	9	—
Serie 22.	**Kleinere Stücke** für Pianoforte.	Nr. 1—18	7	50
Serie 23.	**Sonaten** für Orgel mit Begleitung mehrerer Instrumente	Nr. 1—15	1	20

Serie 24. **Supplement.** Nr. 1. Requiem ℳ 8.—. Nr. 2—7. 5 Symphonien ℳ 4.80. Nr. 19—21. 3 Koncerte ℳ 4.80. Nr. 29. Messe in C moll ℳ 9.60. Nr. 37. L'Oca del Cairo. Oper ℳ 4.20. Nr. 38. Lo Sposo deluso. Oper ℳ 3.30.

W. A. Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Supplement.

Revisionsbericht

nach den hinterlassenen Papieren von Gustav Nottebohm
zusammengestellt von **Paul Graf Waldersee.**

Serie VI.

Arien. Duette. Terzette und Quartette

mit Begleitung des Orchesters.

Revisoren: **G. Nottebohm** Nr. 1—17. 19. 21. 23—31. 34. 35. 37—43. 45—47.
P. Graf Waldersee Nr. 18. 20. 22. 32. 33. 36 und 44.

Leipzig.

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1883.

MOZART'S WERKE.

Revisionsbericht.

Serie VI.

Nr. 1. Arie „Va, dal furor portata" für Tenor.

Köch. Verz. Nr. 21.

Vorlage: Abschrift von der Hand Leopold Mozart's im Besitze der Hof- und Staatsbibliothek zu München, mit der Überschrift: »Aria. Va dal furor portata etc. di Wolfgango Mozart à Londra 1765«. Querformat, 6 Blätter mit 12 beschriebenen Seiten, 10zeilig.

Bemerkungen:

Die Vorlage enthält einige offenbare Schreibfehler und mehrere zweifelhafte Stellen, letztere sind in der Ausgabe ungeändert stehen geblieben. Ein Widerspruch herrscht in Betreff der Stelle Seite 1, System 2, Takt 3, wo im vierten Viertel Violinen und Bass die Note: *f* haben, und der Parallelstellen Seite 6, vorletzter Takt und Seite 8, drittletzter Takt, wo der Bass: *fis*, die Violinen hingegen: *f* haben. Dieses *f* der Violinen wurde in den beiden letzterwähnten Stellen in *fis* verwandelt.

Ein Tempo ist nicht angegeben.

Nr. 2. Arie „Conservati fedele" für Sopran.

Köch. Verz. Nr. 23.

Vorlage: Altes Manuskript, angeblich autograph, im Besitze der Hof- und Staatsbibliothek zu München mit der Überschrift: »Aria — di Wolfgango Mozart compositore di 9 Añj à la Haye 1766 nel janaro«*). Querformat, 4 Blätter mit 7 beschriebenen Seiten, 10zeilig.

Bemerkungen:

Es liegt noch eine Abschrift der Arie vor, welche an mehreren Stellen von der obigen Vorlage abweicht und dieser gegenüber als eine frühere Bearbeitung erscheint. Diese Abschrift ist angeblich nach dem Autographe, welches Sigm. Thalberg früher besessen hat, kopirt.

Unsere Vorlage enthält mehrere Schreibfehler und Ungenauigkeiten, die sich meistens nach Parallelstellen beseitigen liessen.

Nr. 3. Recitativ und Arie (Licenza) „Or che il dover" für Tenor.

Köch. Verz. Nr. 36.

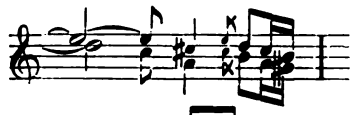
Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Licenza di Wolfgang Mozart«. Querformat, 11 Blätter mit

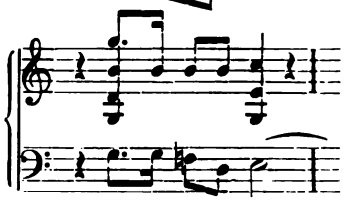
*) Gennaro.

20 beschriebenen Seiten. Bezeichnung der Systeme bei der Arie: Clarini, Timpani, Oboi, Corni, Violin 1, Violin 2, Fagotti, Viola, Tenore, Bass. Beim Recitativ sind die Instrumente nicht angegeben.

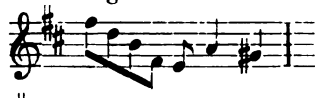
Bemerkungen:

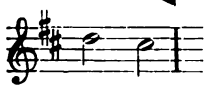
Schreibfehler Mozart's:

Seite 1 (13), System 3, Takt 5, die Violinen: 

Seite 2 (14), System 4, Takt 1, I. Violine und Bass: 

Übereinstimmend hiermit II. Violine und Viola, nur die Gesangstimme ist richtig und ist in der Ausgabe unverändert geblieben.

Seite 7 (19), Takt 2, II. Violine: 

Seite 9 (21), Takt 5, II. Oboe: 

Seite 8 (20), letzter Takt, erstes Achtel der II. Violine: ♯ vor $\bar{e}$ ist Zusatz.

Seite 5 (17), Takt 1, die Quintenparallelen vom vierten zum fünften Achtel zwischen Viola und Bass sind handschriftlich.

Seite 5 (17), Takt 4, das erste Viertel in der I. Violine; es bleibt zweifelhaft, ob nicht $\bar{fis}$ statt $\bar{d}$ gemeint ist.

Im Text kommen manche Schreibfehler vor, einige Wörter müssen zweifelhaft bleiben. Es scheint, dass Mozart, als er diese Arie komponirte, mit der italienischen Sprache noch wenig vertraut war.

Die Notation der Pauken, im Autograph *C* und *G*, ist in der Ausgabe geändert worden.

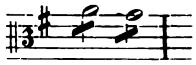
Nr. 4. Recitativ und Arie (Licenza) „A Berenice e Vologeso" für Sopran.

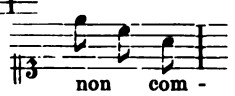
Köch. Verz. Nr. 70.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Licenza«. Querformat, 18 Blätter mit 36 beschriebenen Seiten, 10zeilig. Angabe der Instrumente vor den Systemen fehlt.

Bemerkungen:

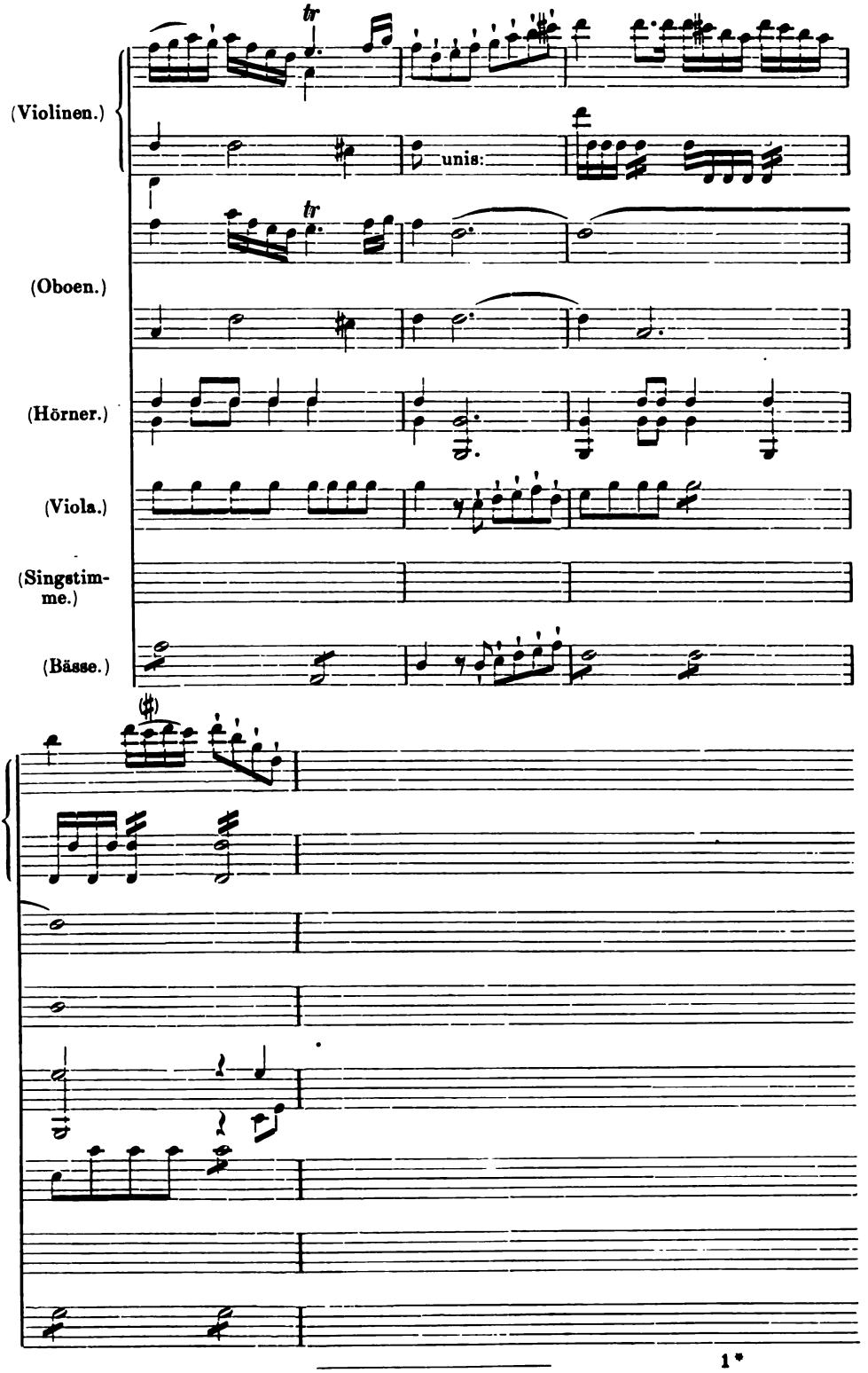
Folgende zweifelhafte Stellen wurden in der Ausgabe geändert:

Seite 7 (29), Takt 2, Viola: 

Seite 10 (32), System 2, Takt 8, Sopran: 

Beim Mittelsatz Seite 10 (32), Takt 5 ist kein Tempo angegeben.

Seite 7 (29), System 2, zwischen Takt 5 und 6 stehen folgende durchstrichene 4 Takte:

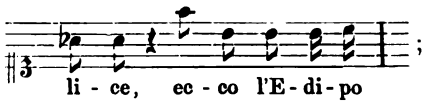

(Violinen.)
unis:
(Oboen.)
(Hörner.)
(Viola.)
(Singstimme.)
(Bässe.)

Nr. 5. Recitativ und Arie „Misero me!“ ... „Misero pargoletto“ für Sopran.

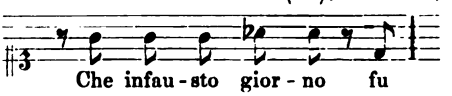
Köch. Verz. Nr. 77.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »di Amadeo Wolfgango Mozart 1770 à Milano«. Querformat, 22 Blätter mit 42 beschriebenen Seiten, 10zeilig. Zu Anfang des Recitativs sind nur vor 6 Systemen die Instrumente angegeben und zwar: 2 Corni, Hautbois 1, Hautbois 2, Viola 1, Viola 2, Fagotto 1° e 2^do. Bei der Arie sind nur die Oboen (»Hautbois 1«, »Hautbois 2«) angegeben, Fagotte haben kein System, die Violen sind auf ein System geschrieben. Besagtem Autograph liegt eine Stimme bei; sie umfasst 6 Blätter mit 10 beschriebenen Seiten und ist theils von Wolfgang theils von Leopold Mozart geschrieben, sie ist überschrieben »Violone« und enthält ausser dem Bass die Singstimme.

Bemerkungen:

Seite 6 (38), System 2, Takt 4 lautet die Singstimme in der Partitur und der Stimme ursprünglich: 

; wahrscheinlich hat Mozart der Accentuation des Wortes »l'Edipo« wegen geändert.

Eine andere Abweichung betrifft die Stelle Seite 9 (41), Takt 1, die in der beiliegenden Singstimme heisst: 

.

Nr. 6. Arie „Per pietà, bell' idol mio“ für Sopran.

Köch. Verz. Nr. 78.

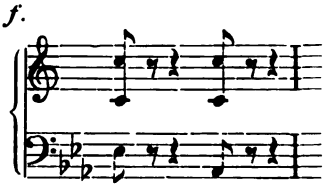
Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin, ohne Überschrift, Querformat, 6 Blätter mit 12 beschriebenen Seiten, 10zeilig. Bezeichnung der Systeme: Violino I, Violino II, Oboe I, Oboe II, Corno I, Corno II, Viola, Artaserse; das unterste System ohne Bezeichnung.

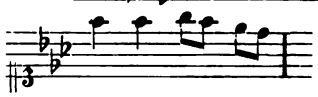
Bemerkungen:

Tempi sind nicht angegeben.

Folgende bedenkliche Stellen wurden in der Ausgabe geändert:

Seite 1 (49), Takt 4, erste Note in der II. Violine: *f*.

Seite 1 (49), System 2, Takt 3, Hörner und Bässe: 

Seite 3 (51), System 2, Takt 4, Gesangstimme: 

vergleiche den zweitfolgenden so wie den 7. und 9. Takt der Seite 4 (52).

Ungeändert blieben die Quintenparallelen zwischen der II. Violine und dem Bass vom 8. zum 9. Takte der Seite 1 (49), ebenso die kleinen Differenzen zwischen der I. Violine und der Gesangstimme Seite 2 (50), System 3, Takt 1; Seite 4 (52), Takt 5, und Seite 5 (53), Takt 2.

Nr. 7. Recitativ und Arie „O temerario Arbace“ für Sopran.

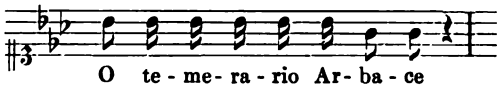
Köch. Verz. Nr. 79.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin, ohne Überschrift, Querformat, 10 Blätter mit 17 beschriebenen Seiten. Bezeichnung der Stimmen von oben nach unten: 2 Violini (2 Systeme), 2 Oboi (2 Systeme), 2 Corni (2 Systeme), 2 Fagotti, 2 Viole, Soprano e Basso.

Bemerkungen:

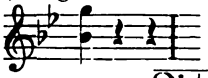
Der Handschrift nach hat Mozart das Stück schnell komponirt und namentlich sind die letzten Seiten des Autographs mit grosser Flüchtigkeit geschrieben. Diesem Umstande sind manche zweifelhafte und unrichtige Stellen zuzuschreiben, von denen hier folgende anzuführen sind:

Seite 2 (54), Takt 2, Singstimme:

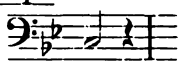


Seite 3 (55), System 2, Takt 3, Fagotte und Bässe: *f* statt *es*.

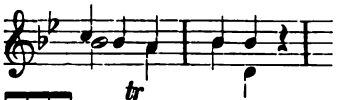
Seite 6 (58), Takt 8, Oboen:



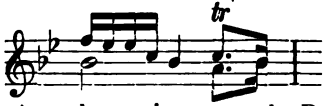
Seite 6 (58), Takt 10, Fagotte und Bässe:



Seite 6 (58), System 3, Takt 2 und 3, Violinen:



Seite 7 (59), System 2, Takt 5, Violinen:



Diese und andere Stellen sind in der Ausgabe meistens nach Parallelstellen geändert worden, während solche, wo z. B. Seite 6 (58), Takt 11, in den Oboen Noten zu fehlen scheinen, unkorrigirt geblieben sind.

Das Manuskript lässt es auch zweifelhaft, ob nicht, was wahrscheinlich ist, Seite 3 (55), Takt 3 und 4 statt: *As* überall *A* stehen muss. Die Wahrscheinlichkeit stützt sich besonders darauf, dass im Autograph die erste Note der Singstimme des folgenden fünften Taktes ein ♭ vor sich hat.

Nr. 8. Arie „Se tutti i mali miei“ für Sopran.

Köch. Verz. Nr. 83.

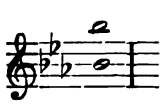
Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Aria. à Roma 1770 di amadeo Wolfgango Mozart«. Querformat, 12 Blätter mit 23 beschriebenen Seiten, 10zeilig. Keine Bezeichnung der Stimmen oder Systeme.

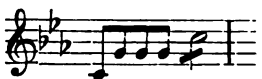
Bemerkungen:

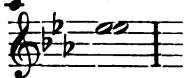
Bedenkliche oder unrichtige Stellen, die geändert wurden:

Seite 3 (61), System 2, Takt 1. Die Stimme der II. Violine ist nicht ausgeschrieben, sondern geht durch ein vorgeschriebenes col V^{no} I mit der I. Violine. Es ist aber wahrscheinlich, dass Mozart sich bei der ersten Note nicht: $\overline{f}$ sondern: $\overline{d}$ gedacht hat. Vergleiche Seite 5 (63), Takt 6, und Seite 7 (65), letzten Takt.

Seite 3 (61), System 3, Takt 5 Oboen:



Seite 4 (62), Takt 1, II. Violine: 

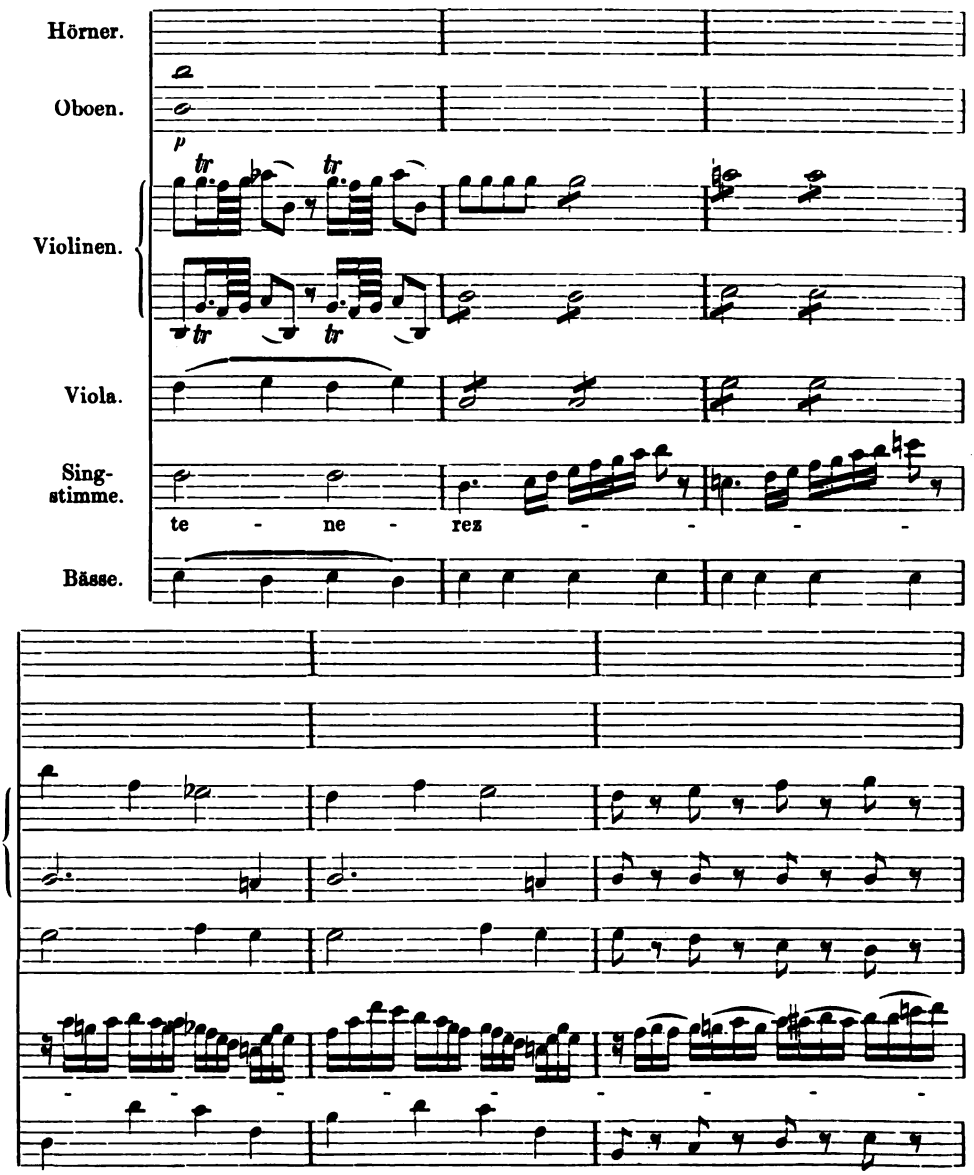
Seite 5 (63), System 3, Takt 4, Oboen: 

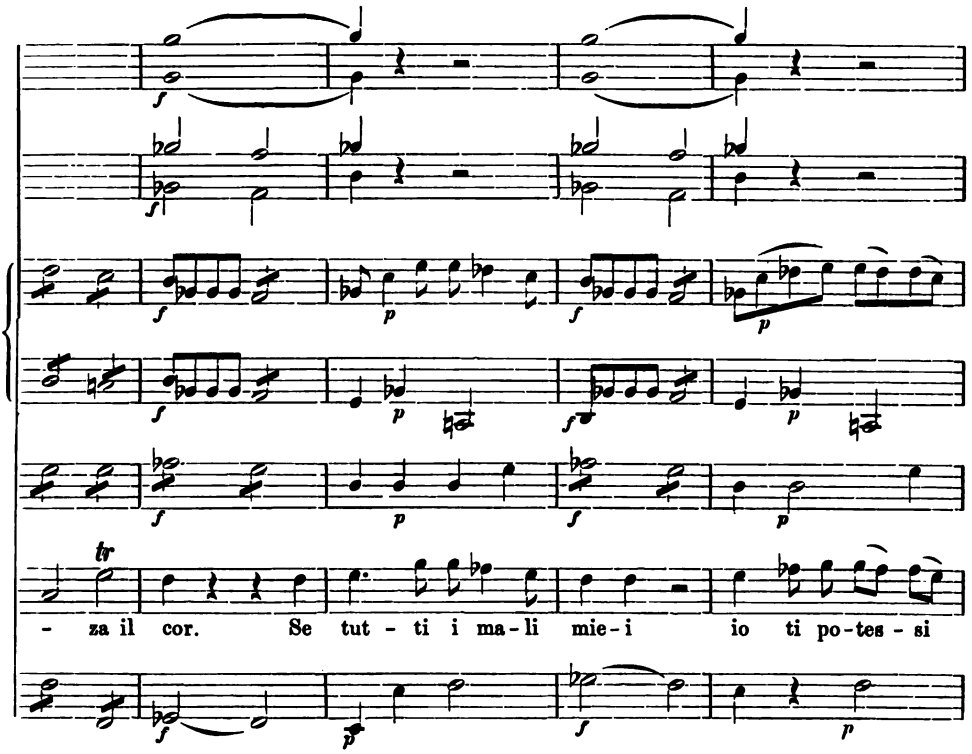
Ferner musste wegen der später zu erwähnenden Streichungen der Text Seite 3 (61), letzter Takt bis Seite 4 (62), Takt 2, ferner Seite 5 (63), letzter Takt bis Seite 6 (64), Takt 2 geändert werden.

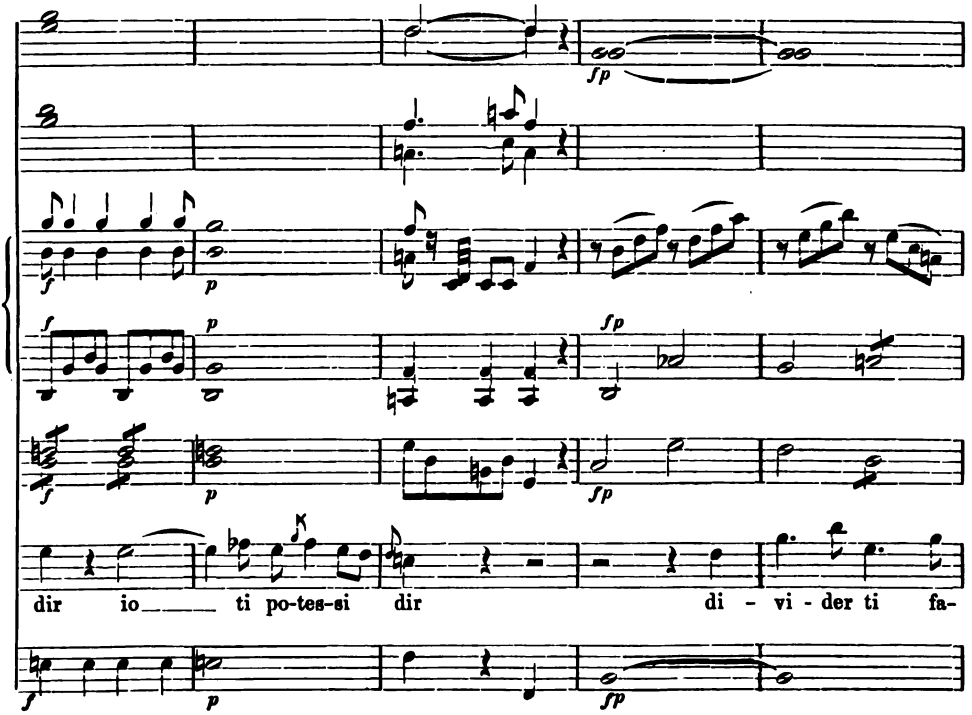
Handschriftlich, aber zweifelhaft sind folgende Stellen:

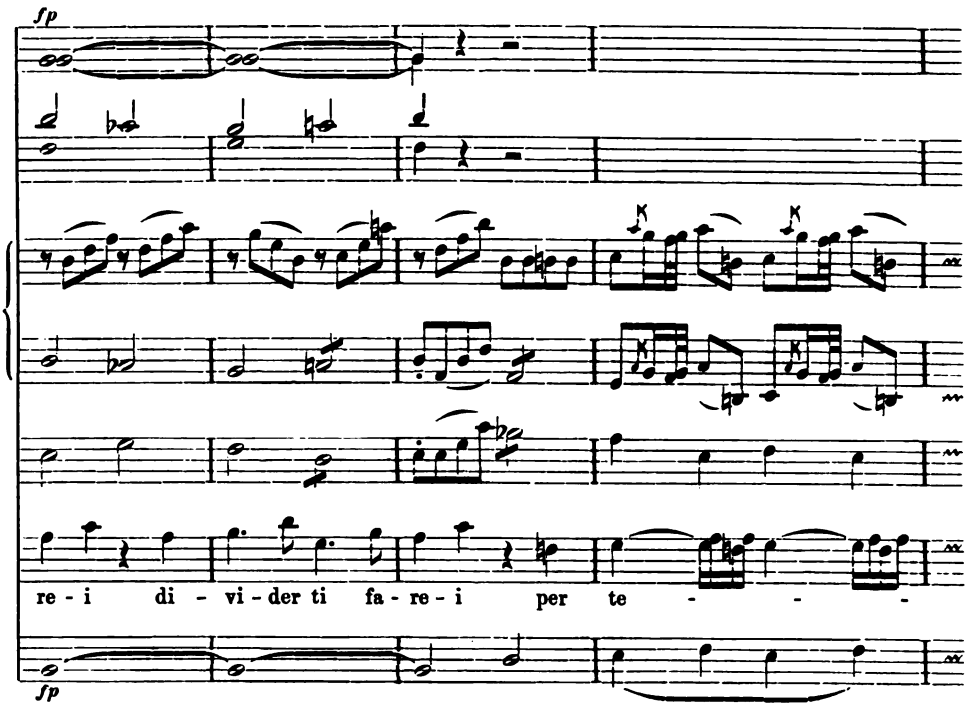
Seite 3 (61), System 3, Takt 1, das erste Achtel der II. Violine: $\overline{f}$ statt: $\overline{a}$.
Seite 7 (65), Takt 10, das erste Viertel im Bass: *f* statt: *as*.

Mozart hat nachträglich drei Stellen gekürzt und geändert. Die Stelle Seite 3 (61), vorletzter und letzter Takt war ursprünglich um 18 Takte länger und lautet:

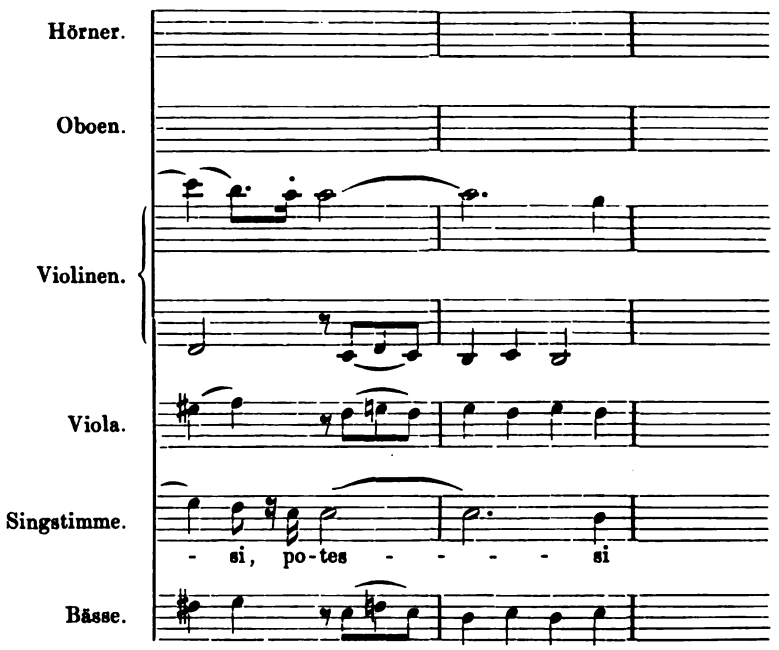



- za il cor. Se tut - ti i ma - li mie - i io ti po - tes - si

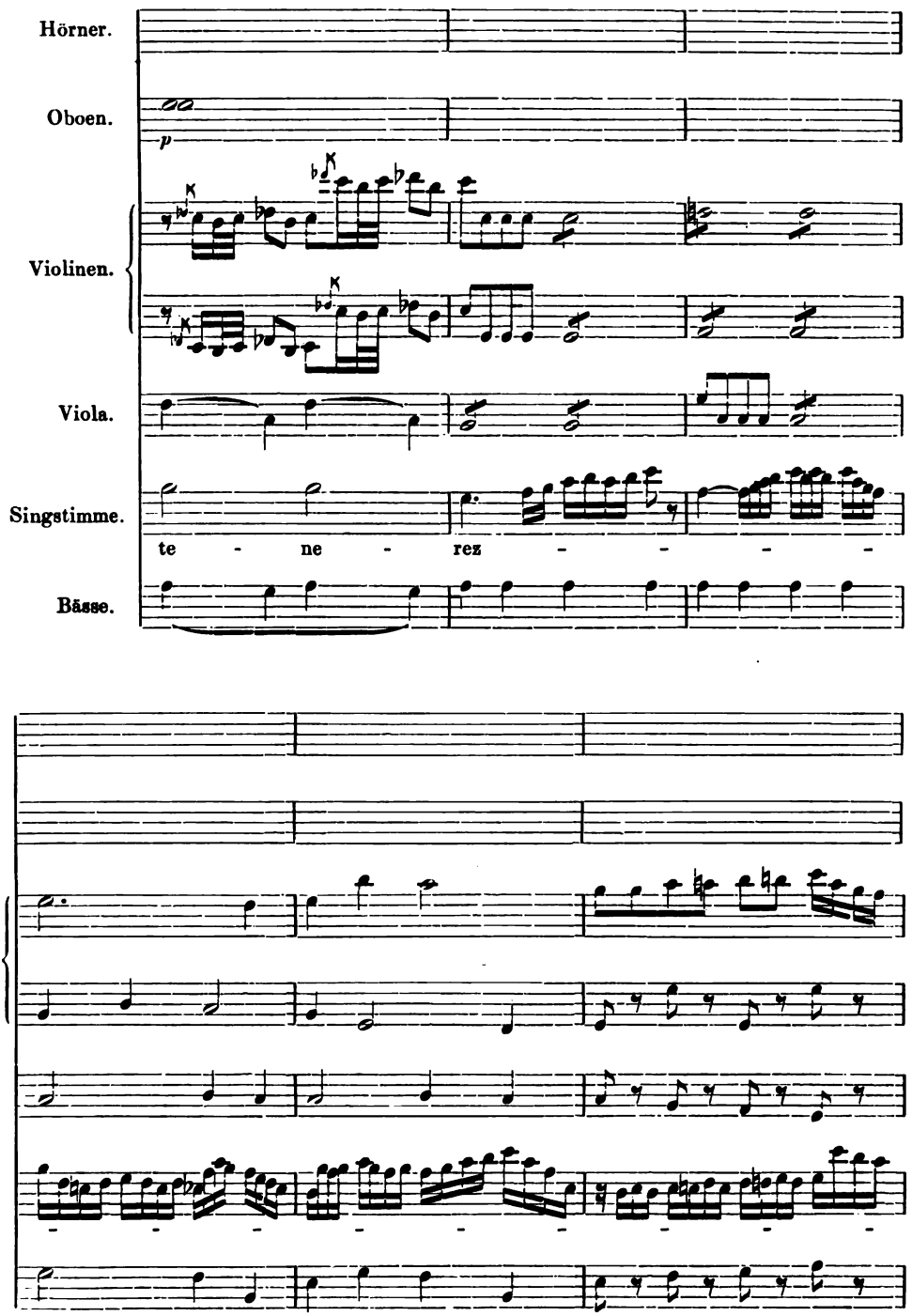

dir io ti po-tes-si dir di - vi - der ti fa-

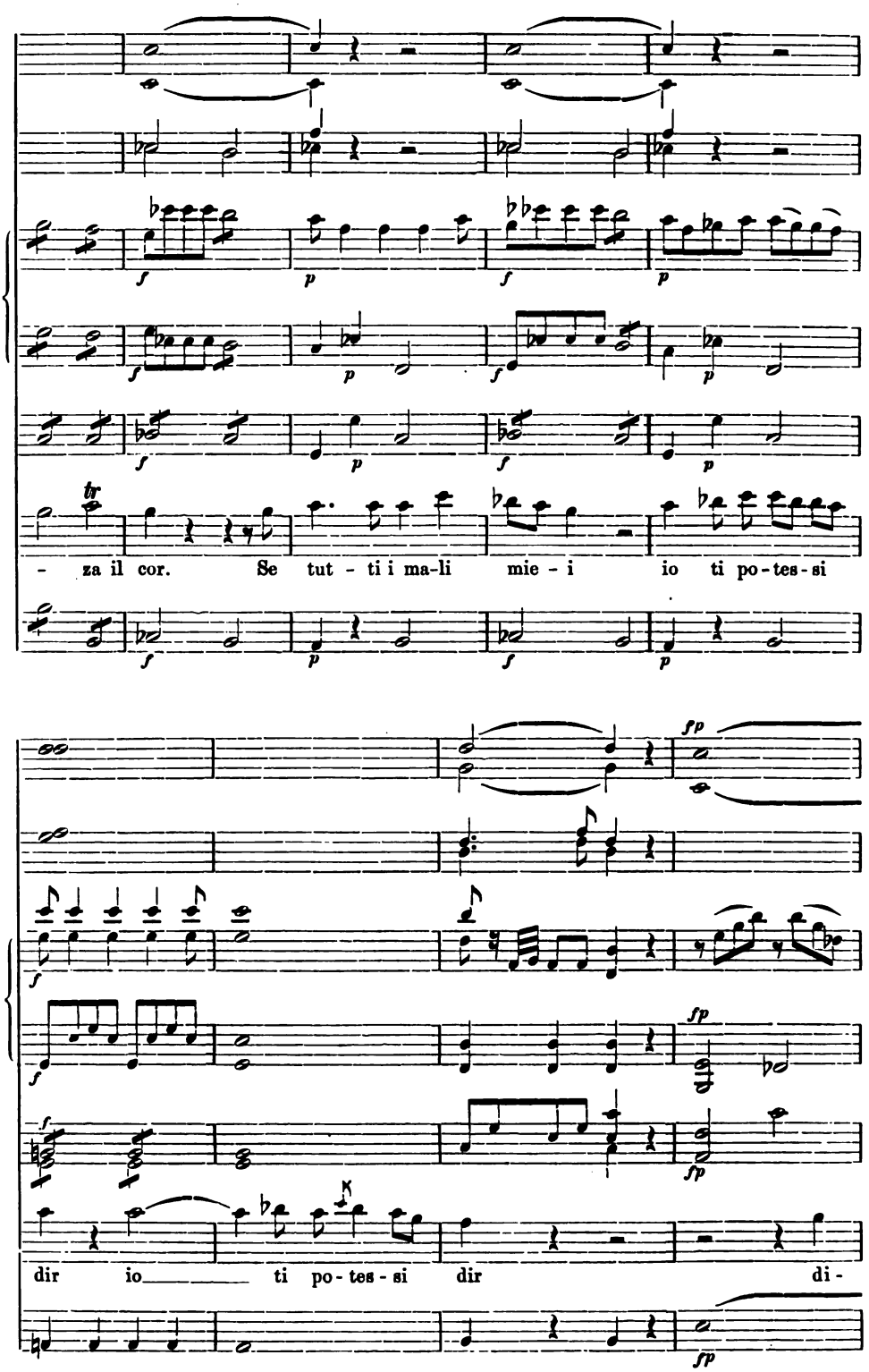


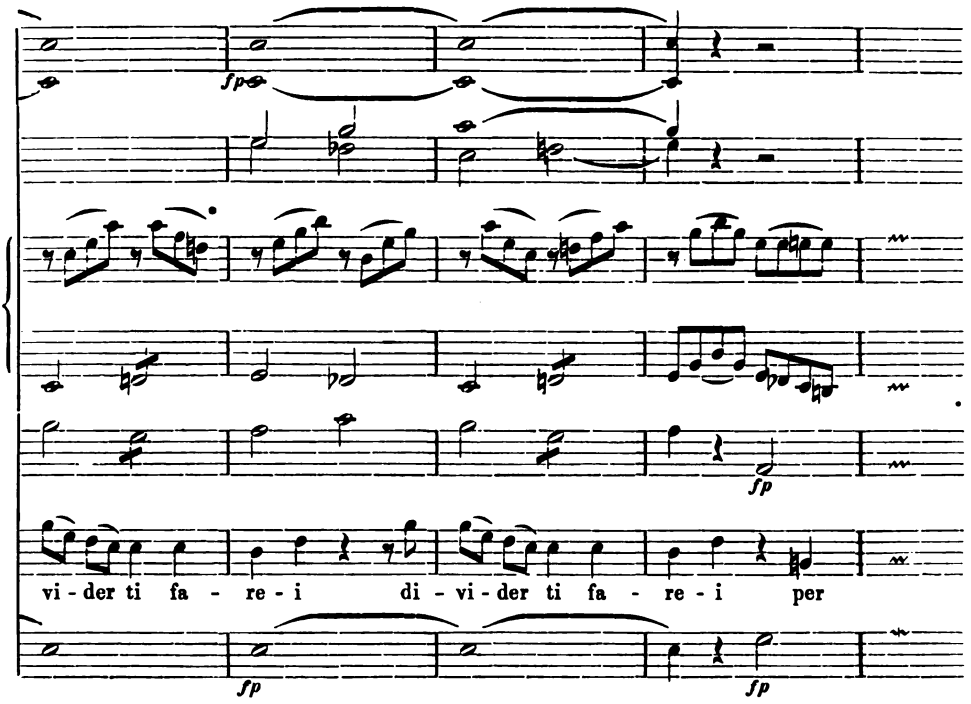
Statt des vorletzten Taktes der Seite 4 (62), hatte Mozart zuerst folgende 2 Takte:



Die dritte Änderung betrifft den vorletzten Takt der Seite 5 (63). Diese Stelle war um 18 also lautende Takte länger:




- za il cor. Se tut - ti i ma-li mie - i io ti po-tes-si
dir io ti po-tes-si dir di-



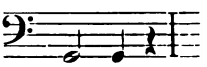
Nr. 9. Arie „Fra cento affanni“ für Sopran.

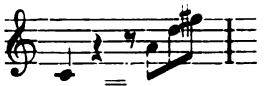
Köch. Verz. Nr. 88.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der Hof- und Staatsbibliothek zu München mit der Überschrift: »Arie — di Amadeo Wolfgango Mozart. 1770 à Milano«. Querformat, 16 Blätter mit 30 beschriebenen Seiten, 10zeilig. Ein dem Autograph beigefügter, von dem am 16. September 1855 verstorbenen Kapellorganisten Max Keller in Altötting geschriebener Titel lautet: »Aria (fra cento affanni e cento) a Soprano Solo, 2 Viol. 2 Oboi, 2 Clarini, 2 Corni con Basso di Amadeo Wolfgango Mozart. à Milano 1770«.

Bemerkungen:

Seite 12 (76), zwischen Takt 3 und 4 findet sich folgende Bass-Skizze:

Seite 4 (68), vorletzter Takt heisst der Bass:  . In der Mitte des Taktes ist ein Blattumschlag, und da die erste Hälfte desselben in ähnlichen Fällen anders lautet, so lag es nahe, hier ein Versehen Mozart's anzunehmen, und dem Takte mit den parallelen eine übereinstimmende Fassung zu geben.

Seite 9 (73), Takt 2, I. Violine:  . Nach allen ähnlichen Stellen heisst das siebente Achtel $\overline{\overline{c}}$, diese Note wurde auch hier statt $\overline{\overline{d}}$ geschrieben.

Nr. 10. Arie (Passionslied) „Kommet her, ihr frechen Sünder" für Sopran.

Köch. Verz. Nr. 146.

Vorlagen:

1. Abschrift aus Köchel's Nachlass mit der Überschrift: »Aria de Passione D. N. Jesu Christi« und mit Bezeichnung der Systeme: Violini, Viola, Soprano, Organo.

2. Abschrift aus O. Jahn's Nachlass mit Bezeichnung der Systeme: Violini, Viola, Canto, Bassi.

Nr. 11. Arie „Si mostra la sorte" für Tenor.

Köch. Verz. Nr. 209.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin, mit der Überschrift: »Aria del Sgr. Cav. Amadeo Wolfgango Mozart. d. 19. May 1775«. Kleinquerformat, 8 Blätter mit 13 beschriebenen Seiten, 10zeilig. Bezeichnung der Systeme: Violini (2 Systeme), Viole, 2 Flauti (2 Systeme), 2 Corni in *D* la sol re (2 Systeme), Singstimme ohne Bezeichnung, Bassi.

Das Autograph befindet sich mit 4 andern Arien in einem altgebundenen Hefte mit braunem Umschlage, von denen die erste K. V. Nr. 255 herausgenommen ist. Die in dem Hefte sich befindenden Arien sind der Reihe nach: K. V. Nr. 256, 217, 210, 209 und 272.

Nr. 12. Arie „Con ossequio, con rispetto" für Tenor.

Köch. Verz. Nr. 210.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Aria Buffa di Wolfgango Amadeo Mozart nel Maggio 1775«. Kleinquerformat, 8 Blätter mit 16 beschriebenen Seiten, 10zeilig. Vergleiche Nr. 11 dieser Serie K. V. Nr. 209. Bezeichnung der Systeme: Violini (2 Systeme), Viole, Oboi (2 Systeme), Corni in *C* sol fa ut, Singstimme ohne Bezeichnung, Bassi.

Bemerkung:

Seite 4 (90), vom drittletzten Takte bis zum zweiten der folgenden Seite sind die oberen Noten der Gesangstimme zuerst, die unteren später geschrieben.

Nr. 13. Arie „Voi avete un cor fedele" für Sopran.

Köch. Verz. Nr. 217.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Aria Del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart 26. Octob. 1775«. Kleinquerformat, 14 Blätter mit 26 beschriebenen Seiten, 10zeilig. Vergleiche Nr. 11 dieser Serie Köch. Verz. Nr. 209. Bezeichnung der Systeme: Violini (2 Systeme), Viole, 2 Oboi (2 Systeme), 2 Corni in *G*, Dorina, Bassi.

Nr. 14. Recitativ und Arie (Rondo) „Ombra felice" für Alt.

Köch. Verz. Nr. 255.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze Seiner Hoheit des Herzogs Ernst von Sachsen-Koburg-Gotha mit der Überschrift: »Recit. ed Aria en Rondeau. Del Sgr.

Caval. Amadeo Wolfg. Mozart in Salisb. Settembre 1776 per il Sgr. Fortini«. Kleinquerformat, 10zeilig, 12 Blätter mit 24 beschriebenen Seiten.

Bemerkung:

Mozart schreibt im Text immer »pene« (statt pena). Die in Mortellari's Komposition desselben Textes vorkommende Fassung »pena« ist vorzuziehen.

Nr. 15. Arie „Clarice cara mia sposa" für Tenor.

Köch. Verz. Nr. 256.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Aria del Sgr: Caval: Amadeo Wolfgango Mozart per il Sgr: Palmini à Salisb: nel Settemb: 1776«. Kleinquerformat, 8 Blätter mit 15 beschriebenen Seiten, 10zeilig. Siehe Nr. 11 dieser Serie (Köch. Verz. Nr. 209). Bezeichnung der Systeme: Violini (2 Systeme), Viola, Oboi (2 Systeme), 2 Corni in *D*, Capitano, Bassi.

Nr. 16. Scene „Ah, lo previdi" für Sopran.

Köch. Verz. Nr. 272.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Scena di Amadeo Wolfgango Mozart nel Agosto 1777«. Kleinquerformat, 20 Blätter mit 38 beschriebenen Seiten, 10zeilig. Vergleiche Nr. 11 dieser Serie Köch. Verz. Nr. 209. Bezeichnung der Systeme zu Anfang des Autographs: Violini (2 Systeme), Viole, Andromeda, Bassi; später zu Anfang der Arie: Violini (2 Systeme), Viole, Oboi (2 Systeme), 2 Corni in *E b*, Singstimme ohne Bezeichnung, Bassi.

Bemerkungen:

Seite 10 (128); Takt 2 und 3 lautet in Paisiello's Oper der Text: ombra di Lete (statt ombra diletta) und 3 Takte später guado (statt grado). Es scheint, als ob Mozart sich wenigstens bei der letzten Stelle verschrieben habe.

Seite 10 (128), System 3, Takt 1 achtes Achtel: die etwas auffallende Note $\overline{a}$ in der Gesangstimme ist handschriftlich.

Nr. 17. Recitativ und Arie „Alcandro, lo confesso". . . „Non so d'onde viene" für Sopran.

Köch. Verz. Nr. 294.

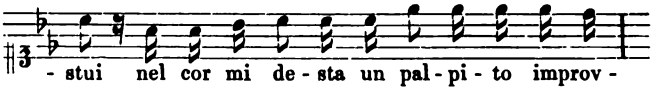
Vorlage: Abschrift aus O. Jahn's Nachlass. Bezeichnung der Systeme beim Recitativ: Violino 1, Violino 2, Viole, Singstimme ohne Bezeichnung, Bassi. Bezeichnung zu Anfang der Arie: Violino 1, Violino 2, Viole, Flauti, Clarinetti in *B*, 2 Corni in *E* la fa, 2 Fagotti, Singstimme ohne Bezeichnung, Bassi. Das verlorene Autograph hatte angeblich die Überschrift: »di Amadeo Wolfgango Mozart per la Sig^{ra} Weber à Mannheim li 24 di Febro*) 1778«.

*) Febbrajo.

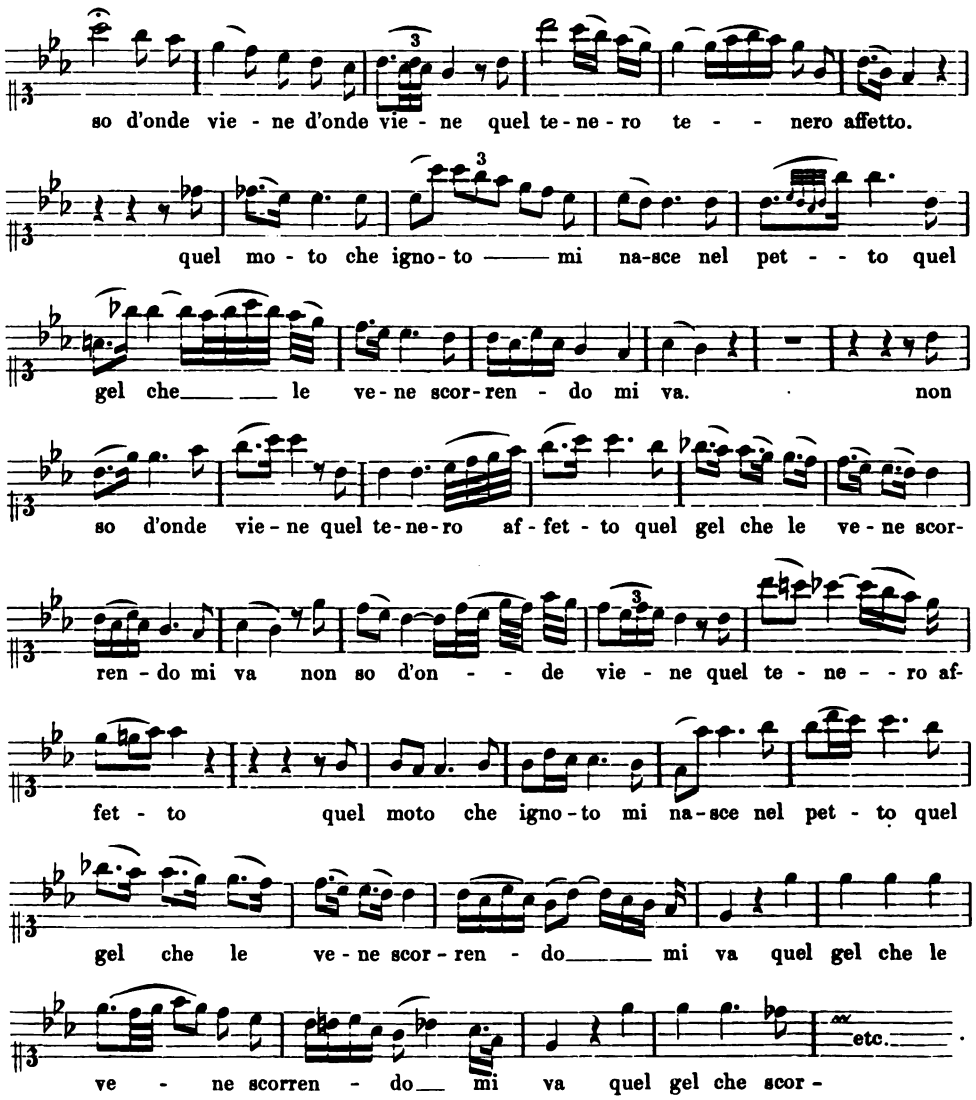
Bemerkungen:

Ein in der Singstimme geänderter Schreibfehler:

Seite 2 (134), System 2, Takt 5.



Es hat sich das Autograph einer auf den Schluss der Arie [vergleiche Seite 11 (143), Takt 9 der Partitur] sich beziehenden Kolorirung der Singstimme erhalten, welche sich jedoch nicht durchweg mit der Lesart der Partitur deckt und zu einer nicht mehr vorhandenen Bearbeitung geschrieben sein muss. Das Autograph war früher im Besitze der Wittwe Mozart's, später in dem Anselm Hüttenbrenner's in Graz. Die kolorirte Stelle, angeblich für Aloysia Weber geschrieben, lautet:



Nr. 18. Arie „Se al labbro mio non credi“ für Tenor.

Köch. Verz. Nr. 295.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Aria per il Sigre Raff di Amadeo Wolfgango Mozart mpr. Mannheim li 27 di Febr. 1778«. Querformat, 8 Blätter mit 15 beschriebenen Seiten, 10zeilig.

Bemerkung:

Seite 11 (157), System 2, Takt 6, zweites Achtel im Basse: *es* statt: *d*.

Nr. 19. Recitativ und Arie „Popoli di Tessaglia“ für Sopran.

Köch. Verz. Nr. 316.

Vorlage: Abschrift aus O. Jahn's Nachlass, anscheinend nach dem verlornen Autograph kopirt. Angebliche Überschrift des letzteren: »Scena, per la Sigra Weber, di Wolfgango Amadeo Mozart mpr. Monaco li 8 di gennaio 1779«. Bezeichnung der Systeme: Violini (2 Systeme), Viola, Oboe, Fagotto, Corni in *C*, Alceste, Bassi.

Bemerkungen:

Zweifelhafte und unrichtige Stellen, die in der Ausgabe geändert wurden:

Seite 2 (164), Takt 4, zwölftes Sechszehntel in der Viola: *c* statt *h*.

Seite 17 (179), Takt 2 Fagott: *c* statt *a*.

Seite 17 (179), Takt 5, 6 und 7 Singstimme über dem ersten Achtel jedes Taktes: *f* statt *tr*., ebenso im 7. Takte der Oboe.

Seite 18 (180), Takt 5 und 6 Oboe über dem ersten Achtel jedes Taktes: *f* statt *tr*.

Nr. 20. Recitativ und Arie „Ma che vi fece, o stelle“ für Sopran.

Köch. Verz. Nr. 368.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin ohne Überschrift. Querformat, 14 Blätter mit 28 beschriebenen Seiten, 10zeilig.

Nr. 21. Scene und Arie „Misera, dove son!“ für Sopran.

Köch. Verz. Nr. 369.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Hof- und Staatsbibliothek zu München mit der Überschrift: »Scena di Wolfgango Amadeo Mozart Monaco li 8 di marzo 1781«. Querformat, 12 Blätter mit 24 beschriebenen Seiten, 10zeilig. Von fremder Hand ist auf dem Autograph bemerkt: »À la Comtesse de Paumgarten Veuve.« Bezeichnung der Systeme: Violini (2 Systeme), 2 Viole, Flauti (2 Systeme), 2 Corni in *E* la fà, Fulvia, Bassi.

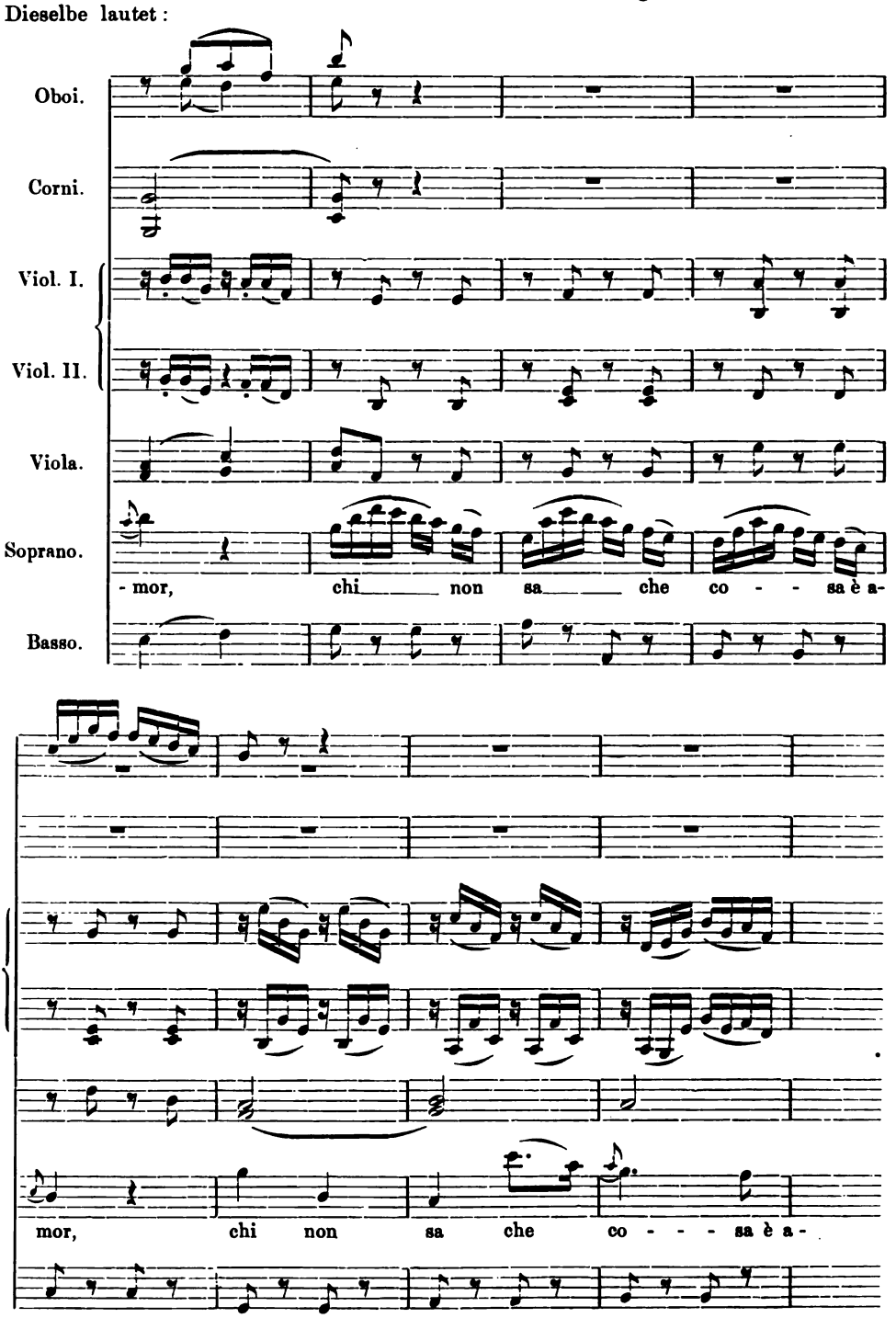
Nr. 22. Recitativ und Arie „A questo seno deh vieni“ für Sopran.

Köch. Verz. Nr. 374.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der von fremder Hand geschriebenen Überschrift: »April 1781 Wien«. Querformat, 14 Blätter mit 24 beschriebenen Seiten, 10zeilig.

Bemerkung:

Das Autograph enthält eine Variante, welche wahrscheinlich Seite 12 (216), zwischen Takt 1 und 2 oder anstatt der Takte 2 bis 5 angebracht werden sollte. Dieselbe lautet:



Nr. 23. Arie „Nehmt meinen Dank“ für Sopran.

Köch. Verz. Nr. 383.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »di Wolfgango Amadeo Mozart à Vienna li 10 d'Aprile 1782«. Querformat, 6 Blätter mit 12 beschriebenen Seiten, 12zeilig. Bezeichnung der Systeme: Flauto, Oboe, Fagotto, Violini (2 Systeme), Viola, Canto, Bassi. Später theilt sich das unterste System in »Violoncello« und »Contrabasso«.

Bemerkungen:

Die Bezeichnung »pizz.« bei den Violinen und der Viola Seite 2 (218), im drittletzten Takt und Seite 5 (221), Takt 9 ist Zusatz.

Um wegen der Unklarheit des Textes im Anfang der Arie Missverständnissen zu begegnen, bemerken wir, dass der gedruckte Text handschriftlich ist. Mozart hat z. B. geschrieben: »Euch laut zu sagen«. Durch Änderung des Wortes »zu« in »ihn« wird der Sinn hergestellt.

Nr. 24. Recitativ und Rondo „Mia speranza adorata“ für Sopran.

Köch. Verz. Nr. 416.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »per la Sigra Lange. Recitativo con Rondo. di Wolfgango Amadeo Mozart in Vienna li 8 di gennaio 1783«. Querformat, 10 Blätter mit 19 beschriebenen Seiten, 12zeilig. Bezeichnung der Systeme beim Recitativ: 1 Oboe, Violini (2 Systeme), 2 Viole, Singstimme ohne Bezeichnung, Bassi; beim Rondo: Violini (2 Systeme), Viole, 2 Oboi (2 Systeme), 2 Corni in *B* fa, 2 Fagotti, Singstimme ohne Bezeichnung, Bassi.

Nr. 25. Arie „Vorrei spiegarvi, oh Dio“ für Sopran.

Köch. Verz. Nr. 418.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Il curioso indiscreto, Atto primo. per la Sig^{ra} Lange di Amadeo Wolfgango Mozart Vienna li 20 di giugno 1783«. Querformat, 9 Blätter mit 18 beschriebenen Seiten, 12zeilig. Bezeichnung der Systeme: Violini (2 Systeme), Viole, 2 Oboi (2 Systeme), Corno 1mo in *D*, Corno 2do in *A*, 2 Fagotti (2 Systeme), Clorinda, Bassi.

Bemerkung:

Seite 1 (11), Takt 9, zweites Achtel in der II. Violine: *a* statt *h*.

Nr. 26. Arie „No, no, che non sei capace“ für Sopran.

Köch. Verz. Nr. 419.

Vorlagen:

1. Alte Abschrift im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, zusammengeheftet mit Stücken aus Paisiello's Oper »Fedra«. (Am 16. und 17. April 1791 wurden in einem Koncert für die Tonkünstler-Wittwen-Gesellschaft in Wien »Scenen« aus Paisiello's »Fedra« aufgeführt und dabei sang Madame Lange »eine Arie« von Mozart. Diese Arie kann keine andere sein, als die vorliegende. Mozart hatte sie

[vergleiche dessen Brief vom 2. Juli 1783] im Juni 1783 als Einlage zu Anfossi's Oper »Il curioso indiscreto« und für Mad. Lange geschrieben. In erwähnter Abschrift bildet die Arie mit der Bezeichnung »Del Sgr. Wolfg. Amad. Mozart« die 4. Nummer und ist der Name »Clorinda« mit »Aricia« vertauscht worden.)

2. Alte Breitkopf und Härtel'sche Ausgabe (Verlagsnummer: 615) und Klavierauszug mit der Singstimme.

Bemerkungen:

Die Abschrift hat keine Pauken; letztere finden sich nur in den gedruckten Stimmen. Sonst zeigen beide Vorlagen unbedeutende Abweichungen. Die Ausgabe folgte in folgenden Fällen der Abschrift, während der Druck lautet:

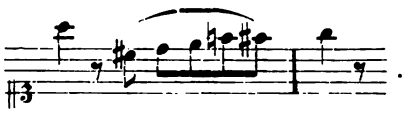
Seite 1 (21), Takt 9 in den Violinen: ∽ statt *tr.*

Seite 4 (24), Takt 8 in der zweiten Takthälfte der Viola: $\bar{d}$ statt $\bar{c}$.

Seite 5 (25), Takt 7 und 8 in der I. Violine keine Trillerzeichen.

Seite 7 (27), Takt 8, achtes Achtel in der Singstimme: $\bar{g}$ statt $\bar{h}$.

Seite 9 (29), System 2, Takt 5 und 6 in der Singstimme:



Nr. 27. Rondo „Per pietà, non ricercate" für Tenor.

Köch. Verz. Nr. 420.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Il Curioso indiscreto. Atto 2do per il Sig^{re} Adamberger. di Wolfgango Amadeo Mozart a Vienna li 21 di giunio 1783 — Rondò«. Querformat, 11 Blätter mit 21 beschriebenen Seiten, 12zeilig. Bezeichnung der Systeme: Violini (2 Systeme), Viole, 2 Clarinetti (2 Systeme), 2 Corni *E b*:, 2 Fagotti (2 Systeme), Conte, Bassi.

Nr. 28. Recitativ und Arie „Misero! O sogno, o son desto?" für Tenor.

Köch. Verz. Nr. 431.

Vorlage: Autographe Partitur, früher im Besitz von Julius Rietz, 16 Blätter mit 32 beschriebenen Seiten, Querformat, 12zeilig, mit der Überschrift: »Müssen alle Stimmen herausgezogen werden und radopirt — gleich aber die Parte cantante und gleich dem Hr. Adamberger hinschicken.« Links steht die von fremder Hand mit Bleistift geschriebene Jahreszahl: 1783. Die vorgezeichneten Instrumente sind: Violini (2 Systeme), Viole, 2 Flauti, 2 Corni in *E* la fa, 2 Fagotti, Bassi.

Bemerkung:

Als Versehen ist es aufzufassen, wenn Mozart im Recitativ: »questa rinchiusa abitato« und in der Arie wiederholt: »larvi« schreibt.

Nr. 29. Recitativ und Arie „Cosi dunque tradisci" für Bass.

Köch. Verz. Nr. 432.

Vorlage: Eine mit dem Autograph verglichene Abschrift aus dem Nachlasse Köchel's. Sie giebt das Jahr 1783 als die Zeit der Komposition an.

Nr. 30. Terzett „Ecco quel fiero istante“ für 2 Sopran- und eine Bassstimme.

Köch. Verz. Nr. 436.

Vorlagen:

1. Autograph der Singstimmen im Besitze der kaiserlichen königlichen Hofbibliothek zu Wien.

2. Autograph der Begleitung im Besitze von Julius André in Frankfurt a. M.

Bemerkungen:

Letzteres Autograph besteht aus einem Bogen in Querformat mit 4 beschriebenen Seiten, 12 Notenzeilen auf einer solchen und enthält Folgendes:

Seite 1, Zeile 1 bis 6: die aus 3 Bassethörnern bestehende Begleitung zu dem Terzett »Due pupille amabili« (Köch. Verz. Nr. 439) mit der Bezeichnung von Mozart's Hand: »Nr. 1. Andante«.

Seite 1, Zeile 7 bis 12: die aus 2 Klarinetten und einem Bassethorn bestehende Begleitung zu dem Terzett »Se lontan, ben mio« (Köch. Verz. Nr. 438) mit der Bezeichnung: »Nr. 2. Adagio«.

Seite 2, Zeile 1 bis 9: die Begleitung (Corno di Bassetto 1mo in *F* u. s. w.) zu vorliegendem Terzett, bezeichnet: »Nr. 3«.

Seite 2, Zeile 10 bis 12: den Anfang (12 Takte) der ursprünglich für das Terzett »Mi lagnerò« (Köch. Verz. Nr. 437) bestimmten, aus 2 Klarinetten in *C* und einem Bassethorn in *G* bestehenden Begleitung. Mozart hat diesen Anfang durchstrichen und gleich darauf eine andere Begleitung gewählt.

Seite 3, Zeile 1 bis Seite 4, Zeile 3: die aus 2 Klarinetten in *A* und einem Bassethorn in *G* bestehende in die Ausgabe aufgenommene Begleitung zu erwähntem Terzett »Mi lagnerò« mit der Bezeichnung »No. 4«.

Seite 4, Zeile 4 ff.: die aus 3 Bassethörnern bestehende Begleitung zu dem Terzett: »Luci care, luci belle« (Köch. Verz. Nr. 346) ohne Bezeichnung.

Am obern Rande der 1. Seite hat Mozart bemerkt: »Von diesen 4 Stücken muss jede Stimme herausgezogen werden — es wird noch ein Stück nachfolgen«.

Nr. 31. Terzett „Mi lagnerò tacendo“ für 2 Sopran- und eine Bassstimme.

Köch. Verz. Nr. 437.

Vorlagen:

1. Autograph der Singstimmen im Besitze von Julius André in Frankfurt a. M., ein Blatt in Querformat mit 2 beschriebenen Seiten, 12zeilig. Am obern Rande der ersten Seite hat Mozart bemerkt: »Das muss so abgeschrieben werden wie es da ist — das Da Capo aber ausgeschrieben«. Ein Tempo ist nicht angegeben. Am rechten Rande ist von fremder Hand die Jahreszahl »1783« beigefügt.

2. Autograph der Begleitung: Siehe Nr. 30 dieser Serie (Köch. Verz. Nr. 436).

Bemerkungen:

Das in der Ausgabe beigefügte Tempo ist der alten Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe der Lieder Mozart's entnommen, wo das Stück mit einer übertragenen Klavierbegleitung vorkommt.

Mozart hatte Takt 4 bis 8 den Text erst so geschrieben, wie er bei Metastasio lautet, nämlich: »del mio destino avaro«, dann hat er die Worte geändert.

Nr. 32. Quartett „Dite almeno in che mancai" für Sopran, Tenor und 2 Bässe.

Köch. Verz. Nr. 479.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Atto 2do Scena XIII di Wolfgango Amadeo Mozart mp. Vienna li 5 di Nov. 1785«. Querformat, 14 Blätter mit 27 beschriebenen Seiten, 12zeilig.

Nr. 33. Terzett „Mandina amabile" für Sopran, Tenor und Bass.

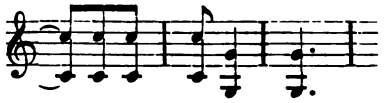
Köch. Verz. Nr. 480.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Scena XII di Wolfgango Amadeo Mozart Vienna li 21 di Nov. 1785«. Querformat, 12 Blätter mit 21 beschriebenen Seiten, 12zeilig.

Bemerkungen:

Zwei Schreibfehler des Autographs wurden geändert:

Seite 6 (92), System 2, Takt 3 bis 6 fehlt die II. Klarinettenstimme; sie wurde ergänzt nach den gleichen Takten: Seite 4 (90), System 2, Takt 4 bis 7.

Seite 7 (93), Takt 1 bis 3 Hörner:  ; vergleiche Seite 4 (90), letzter Takt ff.

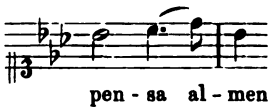
Nr. 34. Recitativ und Rondo „Ch' io mi scordi di te?" für Sopran.

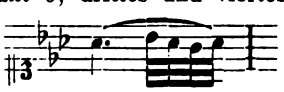
Köch. Verz. Nr. 505.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Recitativo con Rondò. Composto per la Sig^{ra} Storace dal suo servo ed Amico W. A. Mozart Vienna li 26 di dec^{br} 786«. Querformat, $9^1/_2$ Bogen mit 37 beschriebenen Seiten, 10zeilig. Bezeichnung der Systeme beim Rondo: 2 Violini (2 Systeme), 2 Viole, 2 Clarinetti in *B*, 2 Corni *E b*, 2 Fagotti, Pianoforte, Soprano, Bassi.

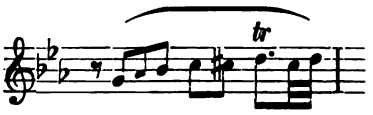
Bemerkungen:

Folgende Stellen des Autographs wurden geändert:

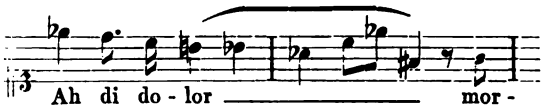
Seite 6 (104), System 2, Takt 5 Singstimme: 

Seite 14 (112), System 2, Takt 6, drittes und viertes Viertel Singstimme: 

Seite 21 (119), Takt 1 Pianoforte:

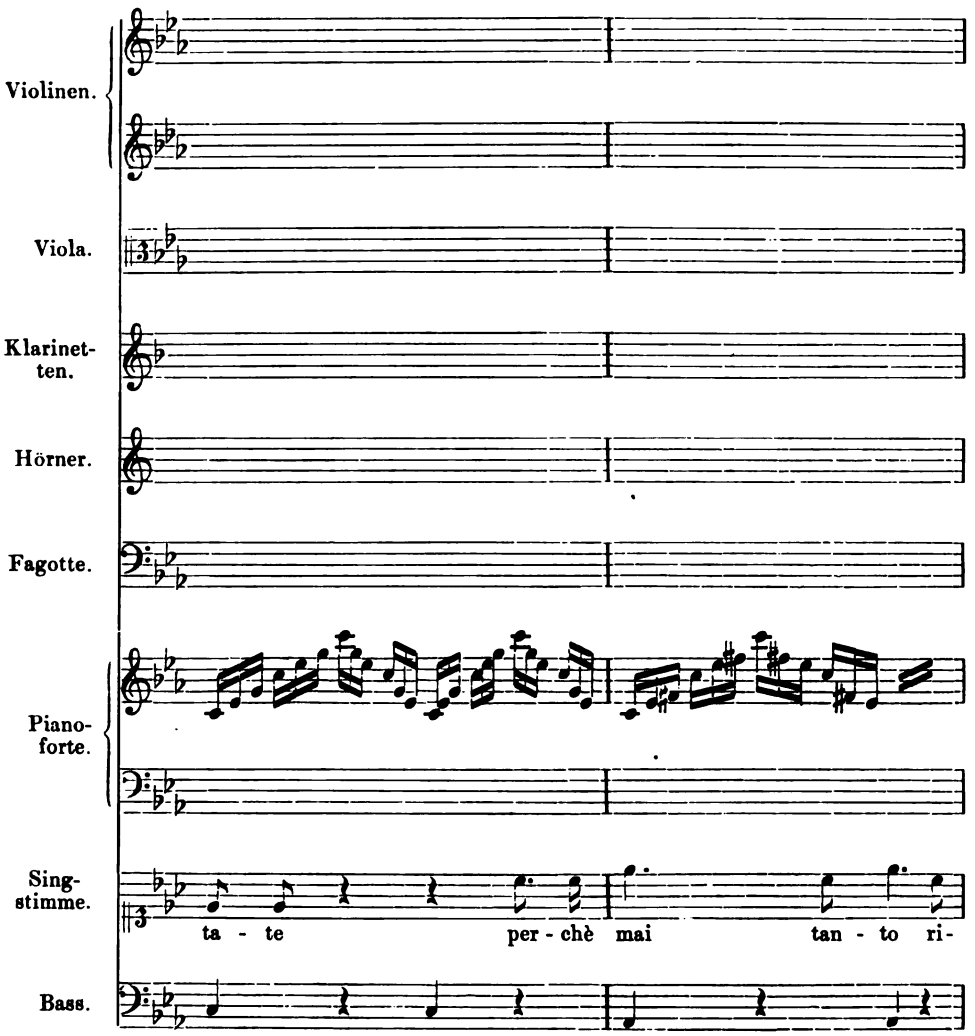


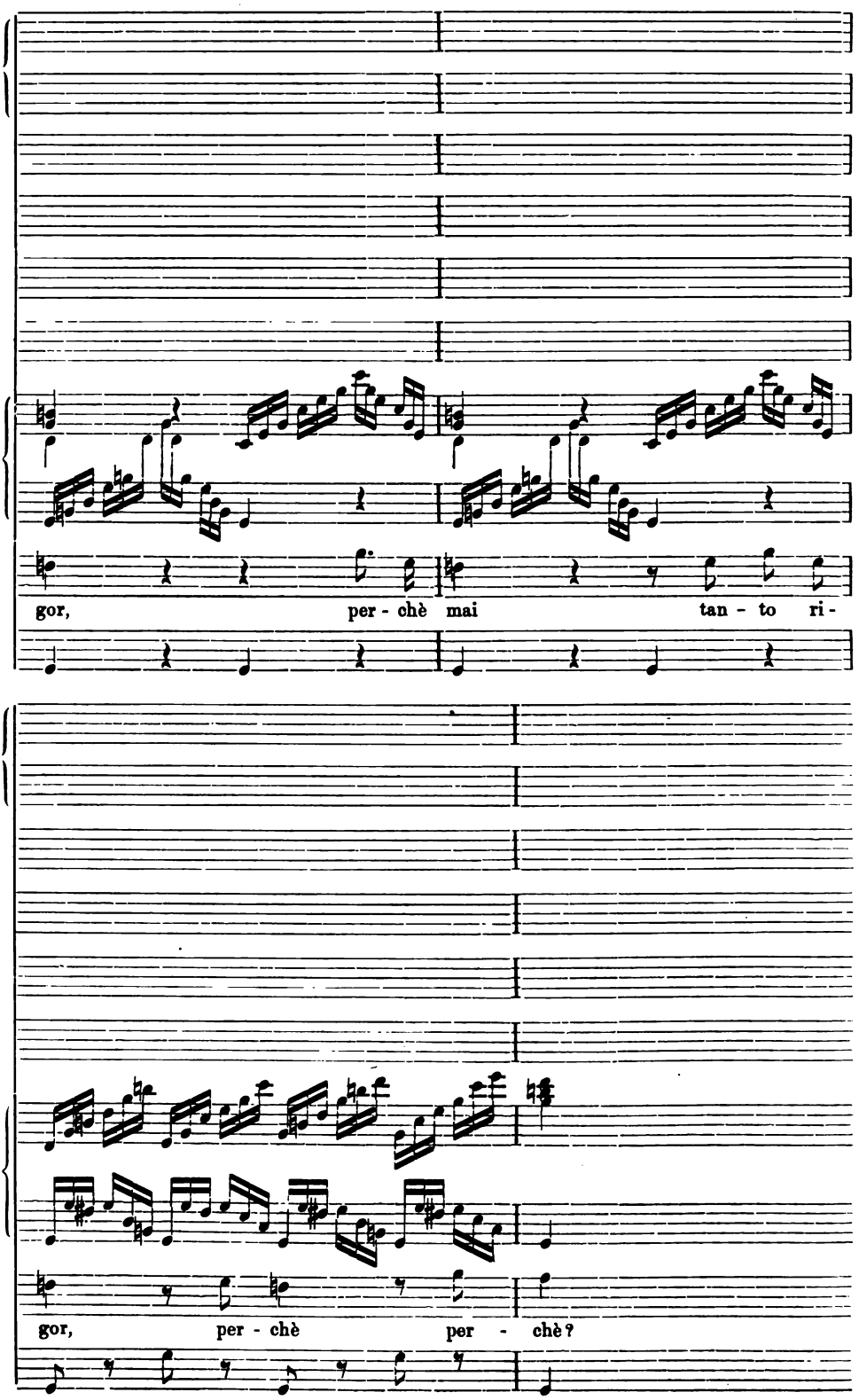
Die beiden letzten Takte der Seite 3 (101), hatte Mozart in der Singstimme folgendermassen gefasst:



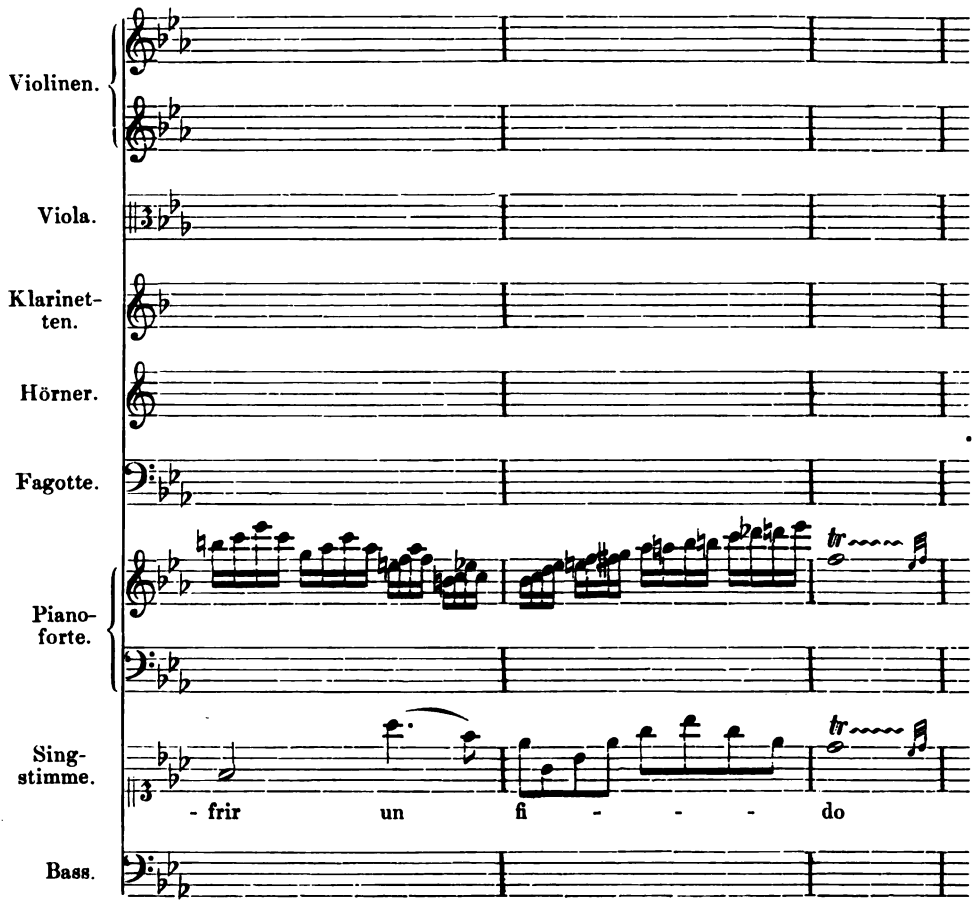
Ausserdem hat Mozart 2 grössere Änderungen vorgenommen.

Zwischen Takt 2 und 3 der Seite 9 (107), standen anfangs folgende 5, später ausgestrichene Takte:




gor, per - chè mai tan - to ri -
gor, per - chè per - chè?

Ferner standen statt der 8 Takte, vom drittletzten der Seite 20 (118) gerechnet, folgende 3 Takte:



Nr. 35. Recitativ und Arie „Alcandro, lo confesso" für Bass.

Köch. Verz. Nr. 512.

Vorlagen:

1. Alte Abschrift im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin.
2. Abschrift im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.
3. Die bei Breitkopf und Härtel gedruckte Partitur.

Auf dem verlorenen Original-Manuskripte des Recitativs soll vermerkt gewesen sein: »per il Sgr. Fischer di Wolfgango Amadeo Mozart, Vienna li 19 Marzo 1787«. In Mozart's eigenhändigem Verzeichnis ist diese Scena unterm 18. März 1787 eingetragen.

Bemerkungen:

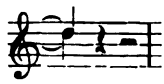
Die Vorlagen stimmen an manchen Stellen nicht überein; folgende Abweichungen sind als die wichtigsten zu verzeichnen:

Seite 2 (120), Takt 4, Bässe nach der Wiener Abschrift die Taktnote: *g*.
Seite 2 (120), System 2, Takt 6 Singstimme im letzten Achtel nach der früheren Ausgabe: *d* (statt *e*).

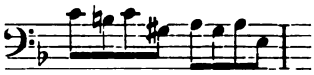
Seite 5 (123), System 2, Takt 5 II. Violine im letzten Achtel nach der früheren Ausgabe: $\overline{d}$ (statt $\overline{es}$).

Seite 6 (124), Takt 1, II. Violine im letzten Achtel nach der früheren Ausgabe: $\overline{d}$ (statt $\overline{es}$).

Seite 6 (124), Takt 5, Hörner nach der Wiener Abschrift:

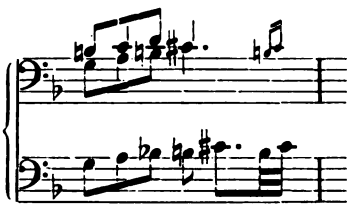


Seite 6 (124), Takt 5, Singstimme nach der früheren Ausgabe:

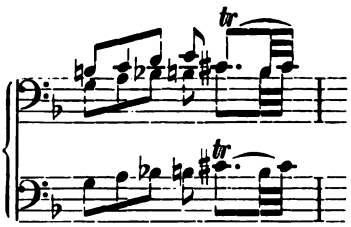


Seite 7 (125), Takt 9, Fagotte und Bässe:

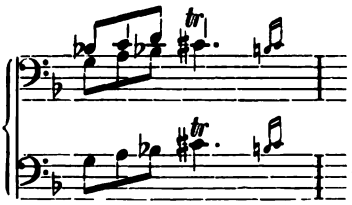
Nach der Berliner Abschrift:



Nach der früheren Ausgabe:

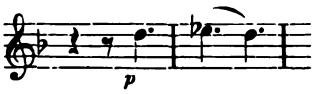


Nach der Wiener Abschrift:

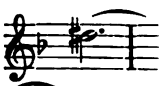


Bei dieser Stelle, wo die Vorlagen auch in anderen Stimmen von einander abweichen, war eine durchgreifende Änderung nothwendig.

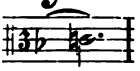
Seite 8 (126), Takt 3 und 4, II. Oboe nach der Wiener Abschrift:



Seite 9 (127), letzter Takt, II. Oboe nach der Wiener Abschrift:



Seite 10 (128), erster Takt Viola nach der früheren Ausgabe:

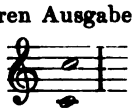


Seite 12 (130), System 2, Takt 2 viertes Viertel der II. Violine nach der früheren Ausgabe: $\overline{g}$ statt $\overline{as}$.

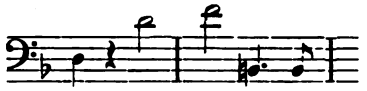
Seite 13 (131), Takt 3 achtes Achtel der Flöte nach der früheren Ausgabe: $\overline{\overline{fis}}$ statt $\overline{\overline{d}}$.

Seite 13 (131), Takt 5 drittes Achtel der Flöte nach der früheren Ausgabe: $\overline{h}$ statt $\overline{b}$.

Seite 13 (131), Takt 6, Hörner nach der Wiener Abschrift:

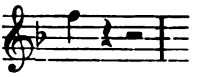


Seite 13 (131), Takt 7 und 8, Singstimme nach der Wiener Abschrift:

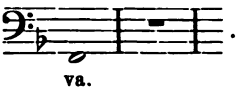


Seite 14 (132), Takt 5: der ausgeschriebene Doppelschlag in der Singstimme fehlt der Wiener Abschrift.

Seite 14 (132), Takt 6, II. Oboe nach der früheren Ausgabe:



Seite 14 (132), Takt 9 und 10, Singstimme nach der früheren Ausgabe:



Nr. 36. Arie „Mentre ti lascio, o figlia" für Bass.

Köch. Verz. Nr. 513.

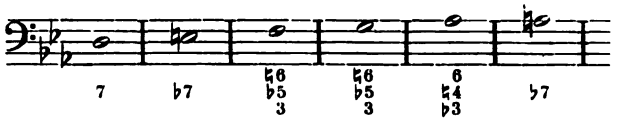
Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin ohne Überschrift. Querformat, 12 Blätter mit 24 beschriebenen Seiten, 12zeilig.

Bemerkungen:

Die Stelle Seite 5 (137), Takt 9 bis Seite 7 (139), Takt 11 ist nicht handschriftlich.

Zweifelhaft ist, ob nicht Seite 7 (139), System 2, Takt 5 das erste Viertel in der Singstimme: *g* statt *b* und Seite 12 (144), Takt 8 das vierte Viertel in der Singstimme: *as* statt $\overline{c}$ heissen soll (vergleiche den ersten gleichen Takt dieser Seite).

Nach Jahn (vergleiche Biographie 1. Ausgabe III. 330; 2. Ausgabe II. 48) hat die Stelle Seite 10 (142), Takt 3 bis 8 folgende Bezifferung:



Der Herausgeber dieses Bandes, der s. Z. die Stichvorlage dieser Arie mit dem Autograph verglichen hat, vermag heute den Grund nicht mehr anzugeben, wesshalb die Bezifferung in die Ausgabe nicht aufgenommen worden ist.

Nr. 37. Recitativ und Arie „Bella mia fiamma" für Sopran.

Köch. Verz. Nr. 528.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »per la Sig^ra de Douscheck. di W: A: Mozart Praga li 3 di Nov. 1787«. Querformat, 12 Blätter mit 24 beschriebenen Seiten, 12zeilig. Bezeichnung der Systeme bei der Arie: Violini (2 Systeme), Viole, 1 Flauto, 2 Oboi (2 Systeme), 2 Fagotti, 2 Corni in *C*, Singstimme ohne Bezeichnung, Bassi.

Bemerkung:

Seite 8 (152), Takt 5, zweites Viertel: das Zusammentreffen der Note: $\overline{\overline{e}}$ der Flöte mit der Note: $\overline{\overline{f}}$ der I. Violine ist auffallend; eine Änderung vorzunehmen schien bedenklich.

Nr. 38. Arie „Ah se in ciel, benigne stelle" für Sopran.

Köch. Verz. Nr. 538.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze Seiner Hoheit des Herzogs Ernst von Sachsen-Koburg-Gotha mit der Überschrift: (links) »per la Sig^ra Lange. (mitten:) Aria. (rechts:) Vienna li 4 di Marzo 1788. di Wolfg: Amd: Mozart«. Querformat, 14 Blätter mit 26 beschriebenen Seiten, 12zeilig.

Bemerkung:

Seite 10 (170), Takt 4: die Stimmen der Oboen und Fagotte sind Zusatz.

Nr. 39. Ein deutsches Kriegslied „Ich möchte wohl der Kaiser sein" für Bass.

Köch. Verz. Nr. 539.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin ohne Überschrift. Querformat, ein Bogen mit 4 beschriebenen Seiten, 12zeilig. Bezeichnung der Systeme: 2 Violini (2 Systeme), Viola, Flauto piccolo, 2 Oboi (2 Systeme), 2 Fagotti, 2 Corni in *A*, Piatti, Tamburo grande, Singstimme ohne Bezeichnung, Bassi.

Nr. 40. Ariette „Un baccio di mano" für Bass.

Köch. Verz. Nr. 541.

Vorlagen: Zwei Abschriften aus dem Nachlasse O. Jahn's und Köchel's, beide nach einer André in Frankfurt a. M. gehörenden Kopie geschrieben.

Bemerkung:

Seite 2 (180), drittletzter Takt, viertes Achtel: in beiden Vorlagen fehlt in der Flöte die Note: $\overline{\overline{c}}$.

Nr. 41. Canzonette „Più non si trovano" für 2 Sopran- und eine Bassstimme.

Köch. Verz. Nr. 549.

Vorlage: Manuskript im Besitze von Julius André in Frankfurt a. M. Querformat, ein Bogen mit 3 beschriebenen Seiten. Die Noten sind von einer fremden, ungeübten Hand geschrieben, den Text hat Mozart untergelegt.

Bemerkung:

Die Noten betreffend, ist die Vorlage nicht fehlerfrei. In der Vorzeichnung ist der ₵-Takt angegeben, im eigenhändigen Kataloge (unter Nr. 91) schreibt Mozart den *C*-Takt vor.

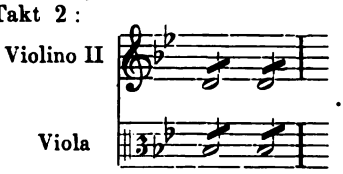
Nr. 42. Arie „Alma grande e nobil core" für Sopran.

Köch. Verz. Nr. 578.

Vorlagen: Zwei Abschriften aus O. Jahn's und Köchel's Nachlass, beide nach einer André in Frankfurt a. M. gehörenden Kopie geschrieben.

Bemerkungen:

Schreibfehler in den Vorlagen:
Seite 7 (193), Takt 3 und 4: Fagotte haben Pausen.
Seite 8 (194), System 3, Takt 2:



Nr. 43. Arie „Chi sà, chi sà, qual sia" für Sopran.

Köch. Verz. Nr. 582.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze Seiner Hoheit des Herzogs Ernst von Sachsen-Koburg-Gotha. Querformat, 6 Blätter mit 12 beschriebenen Seiten, 12zeilig. Die Bezeichnung der Systeme: Violini (2 Systeme), Viole, 2 Clarinetti (2 Systeme), 2 Fagotti (2 Systeme), 2 Corni in *C*, Madama Lucilla, Bassi.

Bemerkung:

Ausser dem zu Anfang des 3. Taktes der Seite 8 (202) in allen Orchesterstimmen stehenden »*f*« hat das Autograph noch in einigen Stimmen (in der I. Violine beim vierten, in der II. Violine und im Bass beim zweiten Viertel des Taktes) die Bezeichnung: »*fortissimi*«; diese ist fortgelassen worden.

Nr. 44. Arie „Vado, ma dove? o Dei!" für Sopran.

Köch. Verz. Nr. 583.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin ohne Überschrift. Querformat, 6 Blätter mit 10 beschriebenen Seiten, 12zeilig.

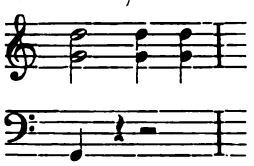
Nr. 45. Arie „Rivolgete a lui lo sguardo" für Bass.

Köch. Verz. Nr. 584.

Vorlage: Die bei J. André in Offenbach erschienene Partitur mit dem Beisatz auf dem Titel: »nach der Original-Handschrift« und mit der Stimmenbezeichnung: Violini (2 Systeme), Viole, 2 Oboi, 2 Fagotti, 2 Clarini in *D*, Timpany in *D. A*, Guglielmo, Bassi.

Bemerkung:

Seite 7 (215), Takt 1 haben Trompeten und Pauken in der Partitur der Oper »*Così fan tutte*« (Seite 364, letzter Takt):



Wir sind der oben genannten Vorlage gefolgt.

Nr. 46. Arie „Per questa bella mano“ für Bass.

Köch. Verz. Nr. 612.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »di Wolfgango Amadeo Mozart«. Querformat, 9 Blätter mit 18 beschriebenen Seiten, 12zeilig. Bezeichnung der Systeme: Violini (2 Systeme) Viole, Flauto, 2 Oboi (2 Systeme), 2 Fagotti (2 Systeme), 2 Corni in *D*, Contra Basso, Voce, Bassi.

Nr. 47. Duett „Nun, liebes Weibchen, ziehst mit mir“ für Sopran und Bass.

Köch. Verz. Nr. 625.

Vorlage: Abschrift, gefertigt von Aloys Fuchs, im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin. Das Autograph, bei Kapellmeister Adolf Müller in Wien befindlich, war nicht zu erlangen.

Bemerkungen:

Die Stellen der Viola und des Basses Seite 2 (236), drittletzter Takt und Seite 3 (237), Takt 6 sind in der Vorlage verschieden und zum Theil offenbar falsch geschrieben. Wir haben die an der ersten Stelle im Bass stehende Fassung als richtig angenommen.

Der Chronologie wegen mag Folgendes bemerkt werden: »Der Stein der Weisen oder »Die Zauberinsel«, heroisch-komische Oper in 2 Akten, Text von Emanuel Schikaneder, Musik von »Schack und Andern«, wurde zum ersten Mal aufgeführt im Theater auf der Wieden am 11. September 1790. Hiernach lässt sich die Zeit der Komposition ziemlich genau bestimmen. In Köchel's Verzeichnis ist sie zu spät angegeben.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe. Partituren.

			ℳ	₰
Serie 1.	**Messen.**	Band I. Nr. 1—8	24	30
		Band II. Nr. 9—15	22	90
Serie 2.	**Litaneien und Vespern.**	Nr. 1—7	21	75
Serie 3.	**Kleinere geistliche Gesangwerke.**	Band I. Nr. 1—16	11	70
		Band II. Nr. 17—31	9	45
Serie 4.	Abth. I. **Kantaten.**	Nr. 1—3	4	80
	Abth. II. **Oratorien.**	Nr. 1. Betulia liberata	9	90
		Nr. 2. Davidde penitente	9	45
Serie 5.	**Opern.**	Nr. 1. Die Schuldigkeit des ersten Gebotes. K. 35.	6	—
		Nr. 2. Apollo et Hyacinthus. Latein. Komödie. K. 38.	7	50
		Nr. 3. Bastien und Bastienne. Deutsche Operette. K. 50.	4	50
		Nr. 4. La finta semplice. Opera buffa. K. 51.	13	50
		Nr. 5. Mitridate. Opera seria. K. 87.	13	50
		Nr. 6. Ascanio in Alba. Theatralisches Festspiel. K. 111.	11	55
		Nr. 7. Il Sogno di Scipione. Dramatische Serenade. K. 126.	9	60
		Nr. 8. Lucio Silla. Dramma per Musica. K. 135.	18	60
		Nr. 9. La finta Giardiniera. Opera buffa. K. 196.	21	—
		Nr. 10. Il Re Pastore. Dramatisches Festspiel. K. 208.	11	40
		Nr. 11. Zaide. Deutsche Operette. K. 344.	9	15
		Nr. 12. Thamos, König in Aegypten. K. 345.	10	50
		Nr. 13. Idomeneo. Opera seria. K. 366.	28	80
		Nr. 14. Balletmusik zur Oper Idomeneo. K. 367.	3	60
		Nr. 15. Die Entführung aus dem Serail. K. 384.	23	—
		Nr. 16. Der Schauspieldirektor. Komödie. K. 486.	4	65
		Nr. 17. Die Hochzeit des Figaro. Komische Oper. K. 492.	32	—
		Nr. 18. Don Juan. Komische Oper. K. 527.	28	—
		Nr. 19. Cosi fan tutte. Opera buffa. K. 588.	28	—
		Nr. 20. Die Zauberflöte. Deutsche Oper. K. 620.	17	25
		Nr. 21. Titus. Opera seria. K. 621.	14	10
	Ouverturen zu den Opern		16	—
Serie 6.	**Arien, Duette, Terzette** und **Quartette.**	Band I. Nr. 1—23	16	80
		Band II. Nr. 24—47	18	—
Serie 7.	Abth. I. **Lieder** und **Gesänge.**	Nr. 1—40	7	—
	Abth. II. **Kanons.**	Nr. 41—61	3	—
Serie 8.	**Symphonien.**	Band I. Nr. 1—21	21	75
		Band II. Nr. 22—34	20	70
		Band III. Nr. 35—41	21	60
Serie 9.	Abth. I. **Kassationen** und **Serenaden.**	Nr. 1—14	37	80
	Abth. II. **Divertimente.**	Nr. 15—31	18	30
Serie 10.	**Märsche, Symphoniesätze** und **kleinere Stücke** für Orchester.	Nr. 1—14.	8	85
Serie 11.	**Tänze** für Orchester.	Nr. 1—24	15	—
Serie 12.	Abth. I. **Violin-Koncerte.**	Nr. 1—10	20	40
	Abth. II. **Koncerte** für ein Blasinstrument und Orchester.	Nr. 11—20.	19	80
Serie 13.	**Quintette** für Streichinstrumente.	Nr. 1—9	14	70
Serie 14.	**Quartette** für Streichinstrumente.	Nr. 1—30	25	50
Serie 15.	**Duos** und **Trio** für Streichinstrumente.	Nr. 1—4.	3	45
Serie 16.	**Koncerte** für Pianoforte und Orchester.	Band I. Nr. 1—8	23	40
		Band II. Nr. 9—16	25	30
		Band III. Nr. 17—21	21	90
		Band IV. Nr. 22—28	27	90
Serie 17.	**Pianoforte-Quintett** und **-Quartette.**	Nr. 1—3. Part. und Stimmen	10	65
	Pianoforte-Trios.	Nr. 4—11. Part. und Stimmen. 3 Bände	18	15
Serie 18.	**Sonaten** für Pianoforte und Violine.	Band I ½. Nr. 1—23. Part. u. St.	18	—
		Band II ½. Nr. 24—45. Part. u. St.	30	60
Serie 19.	Für 1 und 2 Pianoforte zu 4 Händen.	Nr. 1—8	11	70
Serie 20.	**Sonaten** und **Phantasien** für Pianoforte.	Nr. 1—21	17	40
Serie 21.	**Variationen** für Pianoforte.	Nr. 1—15.	9	—
Serie 22.	**Kleinere Stücke** für Pianoforte.	Nr. 1—18	7	50
Serie 23.	**Sonaten** für Orgel mit Begleitung mehrerer Instrumente	Nr. 1—15	1	20

Serie 24. **Supplement.** Nr. 1. Requiem ℳ 8.—. Nr 2—7. 5 Symphonien ℳ 4.80. Nr. 19—21. 3 Koncerte ℳ 4.80. Nr. 29. Messe in C moll ℳ 9.60. Nr. 37. L'Oca del Cairo. Oper ℳ 4.20. Nr. 38. Lo Sposo deluso. Oper ℳ 3.30.

Revisionsberichte.

W. A. Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Supplement.

Revisionsbericht.

Serie VII.

Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte und Kanons.

Revisor: G. Nottebohm.

Leipzig.
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1877.

Serie VII. Erste Abtheilung. Nr. 1—40.

Lieder und Gesänge.

Allgemeine Bemerkungen.

In allen einstimmigen Liedern, die autograph vorlagen, ist die Singstimme im Sopranschlüssel geschrieben. Statt dieses Schlüssels ist in der Ausgabe der Violinschlüssel, und statt der vorkommenden Wörter »Cembalo« oder »Klavier« das Wort »Pianoforte« gewählt worden. Die nur zweisystemig notirten Lieder Nr. 1, 2 und 4 bis 7 sind in den Vorlagen ohne ein voranstehendes »Cembalo«. Mit Ausnahme der Lieder Nr. 18 und 34, wo die angedeuteten fehlenden Strophen nicht aufzufinden waren, sind bei keinem Liede mehr oder weniger Strophen aufgenommen, als in den Vorlagen enthalten oder angedeutet sind. Einige in Köchel's Verzeichniss der Werke Mozart's angegebenen Manuscripte (z. B. bei Nr. 13, 14, 23, 24, 29) waren bei Veranstaltung der Ausgabe nicht zu erlangen.

Nr. 1. „Daphne, deine Rosenwangen."

Köch. Verz. 52.

Vorlage: Neue Sammlung zum Vergnügen und Unterricht. Wien, bei R. Gräffer. 1768. IV. Stück, Beilage bei S. 140.

Bemerkung: In der Vorlage lautet die unterste Note im 23. und 25. Takt jedesmal (eine Stufe tiefer) *a*, was ein offenbarer Druckfehler ist. Die andere Bearbeitung des Stückes (in der Operette »Bastien und Bastienne«) hat da jedesmal *h*.

Nr. 2. An die Freude.

Köch. Verz. 53.

Vorlage: Wie bei Nr. 1. IV. Stück, Beilage bei S. 80.

Nr. 3. „Wie unglücklich bin ich nit."

Köch. Verz. 147.

Vorlage: Autograph im Besitz des Mozarteums zu Salzburg. Ein Blatt mit zwei beschriebenen Seiten. Die andere Seite enthält das folgende Lied.

Nr. 4. „O heiliges Band."

Köch. Verz. 148.

Vorlage: Autograph im Besitz des Mozarteums zu Salzburg. Vgl. Nr. 3.

Nr. 5. Die grossmüthige Gelassenheit.

Köch. Verz. 149.

Vorlage: photographische Copie des im Museum Francisco-Carolinum zu Linz befindlichen Autographs. Ein Blatt mit zwei beschriebenen Seiten. Ueberschrift: »Die Grossmüthige Gelassenheit; aus Günthers Gedichten erstem Theile zweytem Buche XXXVIII Stücke pag. 212«. Auf der andern Seite des Blattes steht das Lied Nr. 7.

Bemerkungen: Mozart hat das zweite Wort des vorletzten Taktes, das nach Günther's Gedichten und wie vier Takte früher »wie« heissen müsste, in »wer« umgeändert.

Eine alte Abschrift des Liedes im Besitz von F. X. Jelinek in Salzburg enthält die Bemerkung: »Componirt 1772«.

Nr. 6. Geheime Liebe.

Köch. Verz. 150.

Vorlage: alte Abschrift, im Besitz von F. X. Jelinek in Salzburg, überschrieben: »Aria. In dem Tempo eines gewissen geheimen Vergnügens. Componirt 1772«.

Bemerkung: In den früheren Ausgaben von Günther's Gedichten (z. B. in den Ausgaben v. J. 1742 u. 1751, S. 249) ist das Gedicht, dem Mozart die Worte entnommen hat, überschrieben: »Als er insgeheim liebte«. In einer nach dem Tode Günther's herausgekommenen Ausgabe lautet die Ueberschrift: »Geheime Liebe«.

Nr. 7. Die Zufriedenheit im niedrigen Stande.

Köch. Verz. 151.

Vorlage: photographische Copie des im Linzer Museum befindlichen Autographs. Ueberschrift: »Die Zufriedenheit im niedrigen Stande. Aus Canitzs Gedichten«. Vgl. Nr. 5.

Nr. 8. Canzonetta „Ridente la calma".

Köch. Verz. 152.

Vorlage: alte Ausgabe, betitelt (auf der 1. Seite): »Oeuvres Complettes de Wolfgang Amadeus Mozart. Au Magasin de Musique de Breitkopf & Härtel à Leipsic«. (auf der 3. Seite:) »XXX Gesänge mit Begleitung des Pianoforte von W. A. Mozart«. Auf dem grünen Umschlag steht: »Oeuvres de Mozart. Cahier V.« u. s. w. (Querformat. Ohne Verlagsnummer). Diese Ausgabe der Lieder erschien im Jahre 1799. Sie enthält die meisten in der neuen Ausgabe vorkommenden Lieder, und lagen derselben, nach dem ihr beigefügten Inhaltsverzeichniss, von den in der neuen Ausgabe mit Nr. 8 bis 11^a, 14 bis 16, 18 bis 22, 26, 27, 29, 32 und 33 bezeichneten Liedern die Original-Manuscripte Mozart's vor.

Nr. 9. Ariette „Oiseaux, si tous les ans".

Köch. Verz. 307.

Vorlage: wie bei Nr. 8.

Nr. 10. Ariette „Dans un bois".

Köch. Verz. 308.

Vorlage: wie bei Nr. 8.

Bemerkung: Die 5. Note der rechten Hand im 7. Takt vor dem Schlusszeichen lautet in der Vorlage (eine Quarte höher) *g*. Hier war ein Druckfehler anzunehmen und ist die Note geändert worden.

Nr. 11ª. Die Zufriedenheit.

Köch. Verz. 349.

Vorlage: wie bei Nr. 8.

Bemerkung: Miller's Gedicht erschien zuerst im Voss'schen Musenalmanach (»Poetische Blumenlese«) für das Jahr 1777. Hierauf gründet sich die angegebene Compositionszeit.

Nr. 11ᵇ. Die Zufriedenheit.

Köch. Verz. 349.

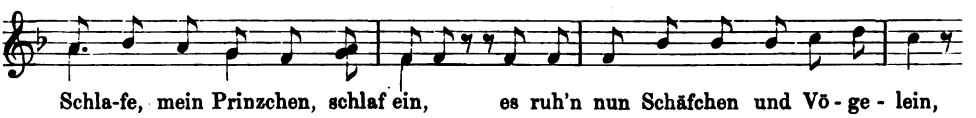
Vorlagen: zwei Abschriften im Besitz der königl. Bibliothek in Berlin und des Herrn v. Köchel in Wien.

Nr. 12. Wiegenlied.

Köch. Verz. 350.

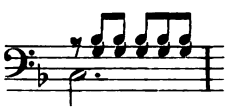
Vorlage: Nissen's »Biographie W. A. Mozart's«. (Leipzig, 1828.) Anhang, Beilage bei S. 20.

Bemerkung: Nissen's Wiedergabe ist mit Vorsicht aufzunehmen. Die ersten Takte der Singstimme lauten bei ihm so:



Dass der Dichter hier, beim zweiten Verse, das von ihm durchgängig festgehaltene Metrum verlassen habe, oder dass Mozart das Metrum geändert und die so geänderten Worte so schlecht declamirt haben sollte, ist nicht anzunehmen. Das Sicherste war, den Text der ersten zwei Verse so zu bringen, wie er von Hoffmann von Fallersleben in seinem Buche »Unsere Volksthümlichen Lieder« (3. Aufl., S. 118) angegeben ist, und die überflüssigen und störenden Noten zu entfernen. Die von Hoffmann erwähnte »Sammlung beliebter Lieder und Gesänge von J. Carl Schrödter« (Jena), welche den Text vollständig enthalten soll, war nicht zu erlangen.

Der drittletzte Takt der linken Hand lautet bei Nissen so:



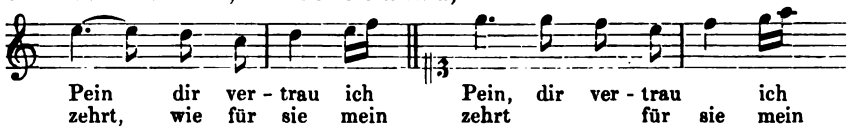
Dass Mozart in diesem Takt die Terz weggelassen und dabei Octavenparallelen (*g—f*) mit den Noten der rechten Hand gemacht habe, ist zu bezweifeln. In der neuen Ausgabe ist die Stelle nach analogen Stellen (z. B. Serie VII, Nr. 18, Takt 7) geändert worden.

Nr. 13. „Komm, liebe Zither."

Köch. Verz. 351.

Vorlagen: zwei Abschriften, eine aus O Jahn's Nachlass im Besitz der königl. Bibliothek zu Berlin, die andere im Besitz des Herrn v. Köchel in Wien. Letztere hat die Bemerkung: »Für Hrn. Lang. 1780 — von Mozart«. In der ersten Abschrift ist die Singstimme im Violin-, in der andern im Sopranschlüssel geschrieben.

Bemerkung: Beide Abschriften haben zu Anfang des 17. Taktes in der zweiten Strophe das Wort »ich«, was keinen Sinn hat und geändert wurde. Im 19. und 20. Takt weichen beide Abschriften, wie hier ersichtlich,



hinsichtlich der Textunterlage von einander ab, und war hier eine Abweichung von beiden Vorlagen geboten.

Nr. 14. „Ich würd' auf meinem Pfad."

Köch. Verz. 390.

Vorlage: wie bei Nr. 8.

Bemerkung: In der angeführten Vorlage ist bei diesem und bei den zwei folgenden Liedern der ursprüngliche Text durch einen andern, von Daniel Jäger verfassten Text ersetzt worden. Zur Wiederherstellung der ursprünglichen Form des obigen Liedes wurden, in Ermangelung des Autographs, ein von C. A. André verfertigtes geschriebenes Verzeichniss von Originalhandschriften Mozart's und die in der alten Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe befindlichen Andeutungen benutzt.

Nr. 15. „Sei du mein Trost".

Köch. Verz. 391.

Vorlage: Autograph im Besitz der königl. Bibliothek zu Berlin. Ein Blatt mit zwei beschriebenen Seiten. Auf der Vorderseite steht das folgende, und auf der Rückseite das vorliegende Lied.

Bemerkung: Siehe Nr. 14.

Nr. 16. „Verdankt sei es dem Glanz."

Köch. Verz. 392.

Vorlage: Autograph im Besitz der königl. Bibliothek zu Berlin. Vgl. Nr. 15.

Bemerkung: Siehe Nr. 14.

Nr. 17. Das Bändchen.

Köch. Verz. 441.

Vorlagen: 1) unvollständiges Autograph im Besitz von Carl Aug. André in Frankfurt a/M.;

2) alter Druck, betitelt: »Das Bändchen. Ein scherzhaftes Terzett von W. A. Mozart. Leipzig, in der Breitkopfischen Musikhandlung«. (Querformat. Ohne Verlagsnummer. Typendruck. Auf der letzten Seite steht: »Leipzig, aus der Breitkopfischen Notendruckerey«. Exemplar im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.)

Erwähntes Autograph besteht aus zwei Blättern und zeigt am obern Rande der ersten Seite rechts die Bemerkung von fremder Hand: »Wien 1783«. Das erste Blatt enthält die ersten 18 Takte des Stückes, in 8 Systemen für 2 Violinen, Viola, 3 Singstimmen und Basso gesetzt, aber nicht in allen Stimmen vollständig ausgeführt. Die Singstimmen sind im Sopran-, Tenor- und Bassschlüssel geschrieben und haben zu An-

fang die Bezeichnungen: »Konstantz«, »Mozart« und »Jacquin«. Das andere Blatt enthält die in 4 Systemen (für die 3 Singstimmen und Basso) notirten letzten 8 Takte des Stückes. Die meisten Systeme der zwei Blätter sind leer.

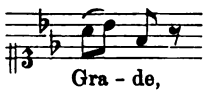
Bemerkung: Autograph und erwähnte alte Ausgabe haben zu Anfang das Taktzeichen ¢. Sonst konnte das Autograph zur Correctur wenig beitragen.

Nr. 18. Gesellenreise.

Köch. Verz. 468.

Vorlage: Autograph im Besitz des Herrn Geheimrath Schöne in Berlin, überschrieben: »Gesellen Reise«. Das Autograph hat nur eine Strophe des Textes, und müssen zwei Strophen fehlen; denn am Schluss steht: »dal segno 𝄋 2mal wiederholt«.

Bemerkungen: Das Autograph hat zu Anfang des 10. Taktes in der Singstimme



zwei Achtelnoten und gleichzeitig in der begleitenden Orgelstimme eine punktirte Achtel- und eine Sechzehntelnote. Jene Achtelnoten sind nach dieser und nach der späteren analogen Stelle in der neuen Ausgabe geändert worden.

In Mozart's eigenem thematischen Verzeichniss (Offenbach, bei Joh. André), wo das Stück unter Nr. 18 als »Maurer Gesellen-Lied für Singstimme und Klavier« eingetragen ist, hat es ebenfalls, wie im Autograph, das Taktzeichen ¢, aber die abweichende Tempobezeichnung »Andantino«.

Nr. 19. Der Zauberer.

Köch. Verz. 472.

Vorlage: Autograph in der königl. Bibliothek zu Berlin. Ein Bogen von 4 beschriebenen Seiten, 4 Lieder enthaltend. Obiges Lied ist das erste und überschrieben: »Pag: 18. Weisse 1ᵗ Band. Der Zauberer«. Die folgenden drei Lieder sind die Nr. 20, 21 und 27 dieser Serie.

Bemerkung: Die Noten *c* und *d* in der rechten Hand am Ende des 14. und zu Anfang des 15. Taktes sind richtig. Aehnliche Fortschreitungen kommen auch anderwärts vor, z. B. im Liede Nr. 20, Takt 24 und 25.

Nr. 20. Die Zufriedenheit.

Köch. Verz. 473.

Vorlage: Autograph in der königl. Bibliothek zu Berlin, überschrieben: »Pag: 14. Die Zufriedenheit«. Vgl. Nr. 19.

Nr. 21. Die betrogene Welt.

Köch. Verz. 474.

Vorlage: Autograph in der königl. Bibliothek zu Berlin, überschrieben: »Pag: 29. Die betrogene Welt«. Vgl. Nr. 19.

Nr. 22. Das Veilchen.

Köch. Verz. 476.

Vorlagen: 1) Facsimile des Autographs in O. Jahn's Biographie Mozart's mit der Ueberschrift: »Das Veilchen. Vom Göthe«.

2) alte Ausgabe, betitelt: »Zwey Deutsche Arien zum Singen beym Clavier in Musick gesetzt von Herrn Kapellmeister W. A. Mozart (II^ter Theil. In Wien bey Artaria Comp.«. (Querformat. Verlagsnummer: 270.)

Erwähnte Ausgabe erschien spätestens im Jahre 1789. Man findet eine Besprechung

derselben in der Musikalischen Realzeitung vom 6. Januar 1790. Die ganze bei Artaria u. Comp. erschienene Sammlung besteht aus 4 Heften oder »Theilen«, die, mit Ausnahme der vor dem Worte »Theil« angebrachten Ziffer, gleichen Titel haben. Dass Mozart sich an der Herausgabe der während seiner Lebenszeit erschienenen ersten zwei Hefte betheiligt habe, ist nicht erwiesen. Jedenfalls lagen der Ausgabe, wenn nicht Autographe, so doch erste Copien der Autographe zu Grunde.

Bemerkung: Die Artaria'sche Ausgabe hat zu Anfang des 34. Taktes vor der Note *c* einen Vorschlag und gegen Ende des Liedes die Vortragsbezeichnungen: »rallentando«, »stringendo« und wieder »rallentando«, die im Facsimile nicht vorkommen und die die neue Ausgabe aufgenommen hat. Ferner ist statt des im Facsimile und in der Artaria'schen Ausgabe im 15. Takt vor dem Schlusszeichen stehenden Wortes »und« das in Goethe's Gedichten und in dessen Singspiel »Erwin und Elmire« stehende Wort »Es« gewählt worden.

Nr. 23. Zur Eröffnung der Loge.

Köch. Verz. 483.

Vorlage: Otto Jahn's Abschrift des Autographs, im Besitz der königl. Bibliothek zu Berlin, überschrieben: »Zur Eröffnung der |__| « »Br. Mozart«.

Nr. 24. Zum Schluss der Loge.

Köch. Verz. 484.

Vorlage: Otto Jahn's Abschrift des Autographs, im Besitz der königl. Bibliothek zu Berlin, überschrieben: »Zum Schluss der |__| « »Br. Mozart«.

Bemerkung: Der an einer Stelle unklare Text war nicht zu ändern.

Nr. 25. Lied der Freiheit.

Köch. Verz. 506.

Vorlage: »Wiener Musenalmanach auf das Jahr 1786. Herausgegeben von J. F. Ratschky und A. Blumauer. Wien, bey Georg Philipp Wucherer«. Beilage zwischen Seite 46 und 47, überschrieben: »Lied der Freiheit«. (Exemplar in der Universitätsbibliothek zu Wien.)

Bemerkung: In einer später bei J. André in Offenbach erschienenen Ausgabe (»Lied der Freiheit in Musick gesetzt von W. A. Mozart. Nr. 12 12 Kr. Zweites Heft« u. s. w. — Hochformat. Verlagsnummer: 724) hat das Lied die Bezeichnung »Allegretto« bekommen. Im Musenalmanach ist kein Tempo angegeben.

Nr. 26. Die Alte.

Köch. Verz. 517.

Vorlage: Autograph im Besitz der königl. Bibliothek zu Berlin, überschrieben: »Die Alte«. »Ein bischen aus der Nase.« Ein Blatt mit einer beschriebenen Seite.

Bemerkung: Das Lied ist, wie andere Lieder, auf drei Systemen notirt Jedoch ist die Clavierbegleitung nicht vollständig ausgeführt. Nur die durchweg von der linken Hand zu spielenden Noten, dann die oberen Noten der rechten Hand vom 3. Achtel des 2. vollen Taktes bis zum 1. Achtel des 4. Taktes und das Nachspiel vom 2. Achtel des 22. Taktes an sind von Mozart's Hand geschrieben. Die in der Ausgabe mit kleinen Köpfen gestochenen Noten sind bei der Redaction hinzugefügt worden.

Nr. 27. Die Verschweigung.

Köch. Verz. 518.

Vorlage: Autograph im Besitz der königl. Bibliothek zu Berlin, überschrieben: »Pag: 37. Die Verschweigung«. Siehe Nr. 19.

Bemerkung: Auf Grund des Autographs ist die in den bisherigen Ausgaben geänderte Begleitung wiederhergestellt worden.

Nr. 28. Das Lied der Trennung.

Köch. Verz. 519.

Vorlage: 2. Theil der bei Nr. 22 angeführten Artaria'schen Ausgabe.

Bemerkung: In erwähnter Vorlage ist das Lied überschrieben: »Trennungslied«, im Göttingen'schen Musenalmanach (»Poetische Blumenlese«) auf das Jahr 1785, wo das Gedicht zuerst erschien: »Das Lied der Trennung«. Wegen der Echtheit des in der neuen Ausgabe wiederhergestellten Textes ist zu verweisen auf Mozart's eigenen thematischen Katalog Nr. 59.

Nr. 29. Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte.

Köch. Verz. 520.

Vorlage: wie bei Nr. 8.

Bemerkung: In erwähnter Vorlage lautet im 12. Takt die 4. Note der Singstimme (eine Secunde tiefer) *g*. Die Note ist wahrscheinlich falsch und ist in der neuen Ausgabe geändert worden.

Nr. 30. Abendempfindung.

Köch. Verz. 523.

Vorlage: erster Theil der bei Nr. 22 angeführten Artaria'schen Ausgabe. (Verlagsnummer des Theils: 240.)

Bemerkung: Das in der alten Ausgabe fehlende Tempo »Andante« ist Mozart's eigenem thematischen Verzeichniss (Nr. 63) entnommen.

Nr. 31. An Chloe.

Köch. Verz. 524.

Vorlage: wie bei Nr. 30.

Bemerkungen: In der alten Artaria'schen Ausgabe ist zu Anfang als Tempo »Allegro«, in Mozart's eigenem thematischen Katalog (Nr. 64) »Allegretto« angegeben. Letztere Bezeichnung erschien angemessener.

Jacobi's Gedicht erschien im Göttingen'schen Musenalmanach auf das Jahr 1785.

Nr. 32. Des kleinen Friedrichs Geburtstag.

Köch. Verz. 529.

Vorlage: wie bei Nr. 8.

Bemerkung: In der neuen Ausgabe ist der ursprüngliche, in den bisherigen Ausgaben geänderte Text wiederhergestellt worden. Vgl. Mozart's eigenen thematischen Katalog Nr. 69.

Nr. 33. Das Traumbild.

Köch. Verz. 530.

Vorlage: wie bei Nr. 8.

Nr. 34. Die kleine Spinnerin.

Köch. Verz. 531.

Vorlagen: 1) Autograph im Besitz der königl. Bibliothek zu Berlin. Ein Blatt mit einer beschriebenen Seite. Das Autograph enthält nur eine Strophe des Gedichtes, und steht am Schluss die Bemerkung »beym Zeichen«, was auf mehr Strophen deutet;

2) 4. Theil der bei Nr. 22 erwähnten Artaria'schen Ausgabe, wo das Lied, wie im Autograph, mit nur einer Strophe erscheint;

3) die bei Nr. 8 angeführte Ausgabe, wo das Lied mit den von D. Jäger hinzugefügten Strophen steht.

Nr. 35. Terzett, „Grazie agl' inganni tuoi".

Köch. Verz. 532.

Vorlage: Autograph in der Hofbibliothek zu Wien. Ein Blatt, Querformat.

Mozart's Composition ist im Autograph angelegt auf 10 Systemen für Flauto, 2 Clarinetti in B, 2 Corni, 2 Fagotti, Soprano, Tenore, Basso und Contrabasso. Nur die Singstimmen sind vollständig ausgeschrieben, haben aber keinen Text. Die Systeme der Hörner, der Fagotte und des Contrabasses sind ganz leer. Die übrigen Instrumente sind nur in den ersten 8 bis 10 Takten ausgeschrieben und gehen sie hier meistens im Einklang oder in der Octave mit den zwei oberen Singstimmen.

Bemerkung: Zur Aufnahme in den Liederband war das Stück nur mit Weglassung der fragmentarischen Begleitung geeignet. In seiner ursprünglichen Gestalt hätte es für die Supplementhefte der Ausgabe aufgespart werden müssen. Der in der Ausgabe beigefügte Text ist auf Grund und mit Rücksicht auf die von Mozart benutzte Composition M. Kelly's untergelegt worden.

Nr. 36. „Un moto di gioja."

Köch. Verz. 579.

Vorlage: Autograph im Besitz von Graf Victor Wimpffen in Wien. Ein beschriebenes Blatt, Querformat, 12zeilig. Vor der Singstimme steht: »Susanne«. Nur italienischer Text.

Nr. 37. Sehnsucht nach dem Frühlinge.

Köch. Verz. 596.

Vorlage: 4. Theil der bei Nr. 22 erwähnten Artaria'schen Ausgabe.

Bemerkungen: Nach der Artaria'schen Ausgabe ist Mozart's Begleitung (vgl. dessen eigenen thematischen Katalog Nr. 124), die in späteren Ausgaben geändert wurde, wiederhergestellt worden.

Die drei Lieder Nr. 37 bis 39 sollen, nach einer Angabe Nissen's, zuerst in einer Kinderschrift und, nach einer andern Angabe, vor 1798 in einer bei Lau oder Mutzenbecher in Hamburg unter dem Titel: »Zerstreute Compositionen« herausgekommenen Sammlung erschienen sein. Von diesen Drucken war nichts zu erlangen.

Nr. 38. Im Frühlingsanfang.

Köch. Verz. 597.

Vorlage: wie bei Nr. 8.

Bemerkung: Siehe Nr. 37.

Nr. 39. Das Kinderspiel.

Köch. Verz. 598.

Vorlage: wie bei Nr. 8.

Bemerkung: Die Begleitung, wie sie von Mozart geschrieben ist (vgl. dessen eigenen thematischen Katalog Nr. 124), scheint in der angeführten Vorlage und nach dieser in allen späteren Ausgaben geändert worden zu sein. In Ermangelung älterer Vorlagen war eine Aenderung, eine Wiederherstellung der Begleitung nicht vorzunehmen. Vgl. Nr. 37.

Nr. 40. Cantate „Die ihr des unermesslichen Weltalls".

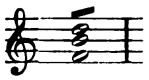
Köch. Verz. 619.

Vorlagen: 1) ein von Herrn A. Dörffel in Leipzig nach dem im Besitz der Universitäts-Bibliothek in Upsala befindlichen Autograph berichtigtes Exemplar;

2) ältester Druck: Beilage zu F. H. Ziegenhagen's »Lehre vom richtigen Verhältnisse zu den Schöpfungswerken«. Hamburg, 1792. Ueberschrift dieser Beilage: »In Musik gesezzt vom Hrn. W. A. Mozart, Kapellm. und k. k. Kammerkompos.«.

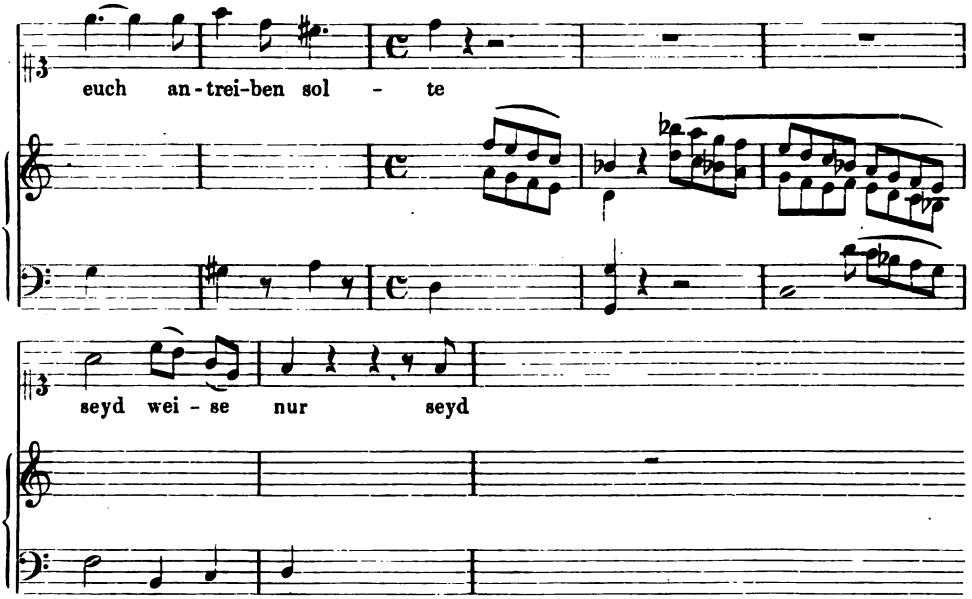
Das Autograph besteht aus 3 Blättern in Querquart, ist 12zeilig und überschrieben: »Von Wolfgang Amadé Mozart. Kapellmeister und k. k. Kammerkompositor«.

Bemerkungen: Seite 87 Takt 5 hat das Autograph das Wort »rückbäck« und im letzten Takt derselben Seite in der rechten Hand die Noten:

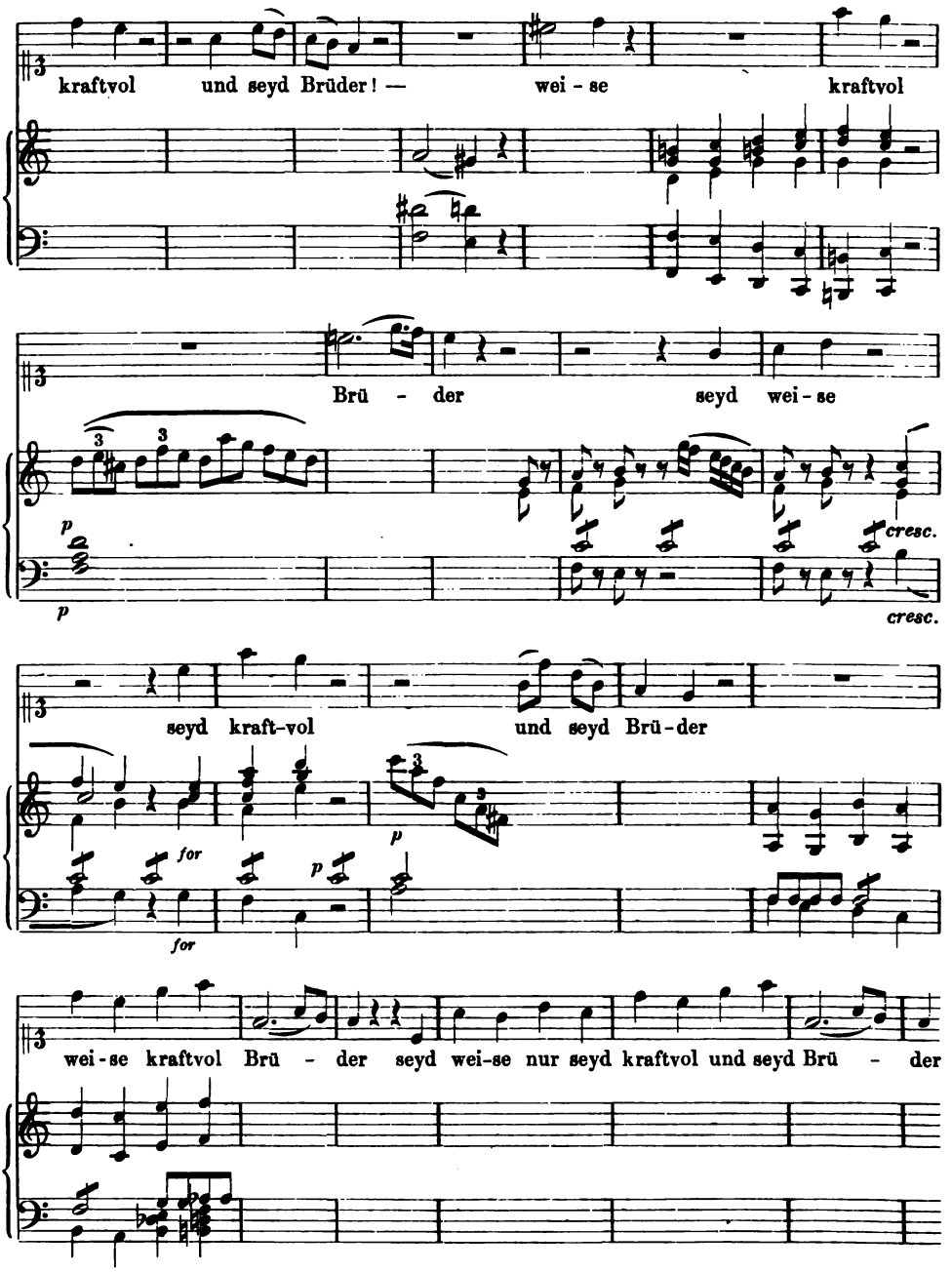


Jenes ungewöhnliches Wort ist in der Ausgabe in das gleichbedeutende »rückwärts«, und bei der andern Stelle, wo ein Schreibfehler anzunehmen war, ist die Note *h* in *g* geändert worden.

Herr A. Dörffel, dem wir für seine genauen Angaben über das Autograph dankbar sind, theilt zwei Stellen mit, die ursprünglich zur Cantate gehören und die Mozart verworfen hat. Die eine Stelle, welche aus 7 Takten besteht,



steht im Autograph (zwischen Takt 9 und 10 der 87. Seite der neuen Ausgabe) und ist durchstrichen. Die andere längere Stelle



steht auf einem dem Autograph beiliegenden Blatte und scheint die Fortsetzung jener verworfenen sieben Takte zu sein.

Serie VII. Zweite Abtheilung. Nr. 41—61.

Kanons.

Allgemeine Bemerkungen.

Alle Kanons im Einklange sind in den Autographen und alten Abschriften, so weit solche vorlagen, einzeilig (geschlossen) und im Sopranschlüssel notirt. Alle übrigen Kanons sind, wo nicht das Gegentheil bemerkt ist, in den Vorlagen so notirt, wie sie in der Ausgabe stehen. Bei den Kanons Nr. 41 bis 47, 50 und 51, die ursprünglich keinen Text haben oder deren ursprünglicher Text verloren gegangen ist, ist der untergelegte Text der alten Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe grösstentheils beibehalten. Der untergelegte Text bei Nr. 48 ist neu. Jedoch sind bei denjenigen von diesen Kanons, von denen das Autograph vorlag, die Noten genau nach der Vorlage, ohne Hinzufügung der sonst üblichen Schleifbogen u. s. w. gebracht worden.

Nr. 41. Ach, zu kurz ist unsers Lebens Lauf.

Köch. Verz. 228.

Vorlage: Cahier XVI der bei Nr. 8 dieser Serie angeführten alten Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe (»Oeuvres complettes« u. s. w.)

Cahier XV und XVI der »Oeuvres complettes«, welche beide Hefte im Jahre 1804 erschienen, enthalten, mit Ausnahme von Nr. 48, 49 und 56, alle in der neuen Ausgabe befindlichen Kanons, und sind, nach einer dem 16. Cahier beigegebenen Anmerkung, alle darin vorkommenden Kanons nach Mozart's Originalhandschrift abgedruckt worden.

Nr. 42. Sie, sie ist dahin.

Köch. Verz. 229.

Vorlage: wie bei Nr. 41.

Bemerkung: In der Vorlage fehlen an einigen Stellen Versetzungszeichen. So fehlt in der 3. Stimme vor der letzten Note des 23. Taktes ein ♮, in der 1. Stimme vor der 3. Note des 24. Taktes wieder ein ♮. Dieser Umstand lässt die Vorlage auch bei andern Stellen in Betreff der Versetzungszeichen nicht zuverlässig erscheinen. In der neuen Ausgabe ist, um eine sonst entstehende Härte zu vermeiden, in der 1. Stimme der 1. Note des 27. Taktes, in der 2. Stimme der 1. Note des 28. Taktes und in der 3. Stimme der 1. Note des 29. Taktes ein ♮ vorgesetzt worden.

Nr. 43. Selig, selig alle.

Köch. Verz. 230.

Vorlage: wie bei Nr. 41.

Bemerkung: Die Vorlage hat in der 1. Stimme vor der 1. Note des 9. und vor der 4. Note des 10. Taktes, in der 2. Stimme vor der 3. Note des 9. und vor den ersten zwei Noten des 11. Taktes kein ♭. Da sich aus andern, zum Theil überflüssigen und in der neuen Ausgabe weggelassenen Versetzungszeichen ergiebt, dass der Componist die Tonart C moll im Sinne hatte, so mussten jene fehlenden Zeichen beigefügt werden.

Nr. 44. Lasst froh uns sein.

Köch. Verz. 231.

Vorlage: wie bei Nr. 41.

Bemerkung: Nach einem alten geschriebenen Verzeichniss begann der verlorengegangene ursprüngliche Text mit den Worten: Leck mich im A . . . .

Nr. 45. Wer nicht liebt Wein.

Köch. Verz. 232.

Vorlage: wie bei Nr. 41.

Bemerkung: Der verlorengegangene ursprüngliche Text begann: Lieber Freistädtler, lieber Gaulimauli.

Nr. 46. Nichts labt mich mehr als Wein.

Köch. Verz. 233.

Vorlage: Cahier XV der bei Nr. 8 und 41 angeführten Ausgabe.

Bemerkung: Der verlorengegangene ursprüngliche Text begann: Leck mir den A . . . fein recht schön sauber.

Nr. 47. Essen, Trinken, das erhält.

Köch. Verz. 234.

Vorlage: wie bei Nr. 46.

Bemerkung: Der verlorengegangene ursprüngliche Text begann: Bei der Hitz im Sommer ess ich.

Nr. 48. Wo der perlende Wein.

Köch. Verz. 347.

Vorlage: Autograph im Besitz von Franz Nemeczek in Wien. Ein Blatt mit einer beschriebenen Seite, Querformat, 12zeilig. Das Stück hat keine Vorzeichnung (Schlüssel u. s. w.) und keinen Text.

Bemerkungen: Da Mozart bei allen andern Kanons zunächst den Sopran- und dann den Tenorschlüssel gebraucht hat, so waren diese Schlüssel auch hier zu wählen, und ergab sich daraus und aus den zufälligen Versetzungszeichen die Tonart D-dur.

Die Schleifbogen im 9. und 10. Takt jeder Stimme (vom Eintritt derselben an gerechnet) sind in der Vorlage verschieden gezogen, jedoch überwiegend so, wie sie in der Ausgabe wiedergegeben sind.

Die Vermuthung, die man an die im 3. und in folgenden Takten vorkommende freie Quarte knüpfen kann, Mozart könne sich eine begleitende Bassstimme hinzugedacht haben, findet im Autograph keine Bestätigung. Letzteres enthält kein leeres System, das für eine solche Stimme hätte bestimmt sein können. Uebrigens findet man freie Quarten auch anderwärts, z. B. im Kanon Nr. 43.

Nr. 49. V'amo di core.

Köch. Verz. 348.

Vorlage: Autograph in der königl. Bibliothek zu Berlin, von fremder Hand überschrieben: »von Mozart und seine Handschrift 178—«. Ein Blatt mit zwei beschriebenen Seiten, Querformat, 12zeilig.

Bemerkungen: Takt 6, 2. Chor, Bass. Statt der zweiten Note sollte, wie zwei Takte früher im 1. Chor, eine Pause da stehen. Die Stelle war nicht zu ändern.

Takt 6 und 7, 2. Chor, Tenor und Bass. Die Worte »io non vi amo« und »io non v'amo« widersprechen dem früheren und spätern Text des 2. Chors, stehen aber so im Autograph und konnten nicht geändert werden.

Takt 7, 3. Chor, Sopran. Die Note auf dem 4. Viertel lautet im Autograph (eine Terz tiefer) *h*. Nach dem Vorgang der andern Stimmen muss die Note *d* heissen und ist sie so geändert worden.

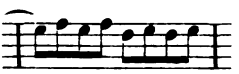
Takt 9, 2. Chor, Tenor. Das Autograph hat hier die Worte »posso vi altro«. Das »vi« ist hier überflüssig, und ist die Stelle nach Takt 3 geändert worden.

Nr. 50. Heiterkeit und leichtes Blut.

Köch. Verz. 507.

Vorlage: Autograph, ohne Taktzeichen und ohne Text, im Besitz von Julius André in Frankfurt a. M., von fremder Hand überschrieben: »3stimmiger Canon«. Ein Blatt, Querformat, 12zeilig. Auf demselben Blatt steht der folgende Kanon (Nr. 51), eine contrapunktische Uebung über einen Fux'schen Cantus firmus, der Anfang eines unbekannten Quartetts (in Köchel's Verz. Seite 503, Nr. 53 erwähnt) u. a. m.

Bemerkung: Der 4. Takt der oberen Stimme lautete im Autograph ursprünglich so:



Eben so lautete der 5. Takt der Mittel- und (eine Octave tiefer) der 6. Takt der unteren Stimme. Mozart hat die Takte später geändert.

Nr. 51. Auf das Wohl aller Freunde.

Köch. Verz. 508.

Vorlage: Autograph, ohne Taktzeichen und ohne Text, im Besitz von Julius André in Frankfurt a. M. Mit dem vorigen Kanon auf einem Blatte. Siehe Nr. 50.

Nr. 52. Alleluja.

Köch. Verz. 553.

Vorlagen: 1) eine alte geschriebene Sammlung von 33 Kanons (darunter die Kanons von Mozart Nr. 52 bis 59ª dieser Serie) in der Hofbibliothek des Fürsten von Fürstenberg in Donaueschingen;

2) Ausgabe wie bei Nr. 41.

Nr. 53. Ave Maria.

Köch. Verz. 554.

Vorlage: Autograph im Besitz des Fürsten von Fürstenberg in Donaueschingen, überschrieben: »Nr. 2. Canone à 4^to«. Ein Blattausschnitt, Querformat, 5 Zeilen. Auf demselben Blättchen stehen die Kanons Nr. 54 (Lacrimoso) und 57 (Gehn wir im Prater).

Nr. 54. Lacrimoso son io.

Köch. Verz. 555.

Vorlage: Autograph im Besitz des Fürsten von Fürstenberg in Donaueschingen, überschrieben: »Nr. 3. Canone à 4^to«. Siehe Nr. 53.

Nr. 55. Grechtelts enk.

Köch. Verz. 556.

Vorlage: Autograph in der königl. Bibliothek zu Berlin, überschrieben: »Nr. 4. Canone à 4«. Ein Blättchen. Auf der andern Seite steht der Kanon Nr. 60 (Bona nox).

Nr. 56. Nascoso è il mio sol.

Köch. Verz. 557.

Vorlagen: 1) Abschrift in der bei Nr. 52 erwähnten Sammlung von 33 Kanons;
2) älteste Ausgabe, betitelt: »Canons Composés par W. A. Mozart. Prix . . . A Bonn chez N. Simrock«. (Querformat. Verlagsnummer: 400.) Die Ausgabe erschien um 1805 und enthält 11 Kanons. Der obige ist der 7.

Bemerkungen: Die Vorlagen haben vor der 3. Note des 5. Taktes jeder Stimme (von ihrem Eintritt an gerechnet) kein Erniedrigungszeichen. Offenbar gehört da ein solches hin.

Im 11. und 12. Takt jeder Stimme haben die Vorlagen zweimal das Wort »piangere«. Wenn das Wort dem Sinne nach richtig wäre, so würde es Mozart doch nicht so falsch (mit dem Ton auf der vorletzten Sylbe) declamirt haben. Ohne Zweifel muss es »piangete« heissen.

Nr. 57. Gehn wir im Prater.

Köch. Verz. 558.

Vorlage: Autograph im Besitz des Fürsten von Fürstenberg in Donaueschingen, überschrieben: »Nr. 6. Canone à 4^to«. Siehe Nr. 53.

Nr. 58. Difficile lectu mihi.

Köch. Verz. 559.

Vorlagen: 1) Facsimile des Autographs in der Zeitschrift »Cäcilia« (Bd. 1, Heft 2, S. 180), ohne Ueberschrift;
2) Abschrift in der bei Nr. 52 erwähnten Sammlung.

Auf der andern Seite des autographen Blattes stand der Kanon Nr. 59^b (O du eselhafter Peierl).

Bemerkung: In erwähnter Abschrift lautet das sechste Wort des Textes immer »jonicu«; im Facsimile liest es sich verschieden, theils »Jonica«, theils »Jonicu«, theils »ionica«.

Nr. 59^a. O du eselhafter Martin.

Köch. Verz. 560.

Vorlagen: 1) Abschrift in der bei Nr. 52 erwähnten Sammlung;
2) alte Abschrift in der Hofbibliothek zu Wien.

Bemerkung: In der zuerst angeführten Abschrift lautet das 61. Wort des Textes: »sehr«; in der andern, weniger verlässlichen: »schön«.

Nr. 59ᵇ. O du eselhafter Peierl.

Köch. Verz. 560.

Vorlage: Facsimile in der »Cäcilia« (Bd. 1, S. 180). Vgl. Nr. 58.

Bemerkung: Nach dem Facsimile zu schliessen ist im Autograph ein Theil des Textes ausradirt worden.

Nr. 60. Bona nox.

Köch. Verz. 561.

Vorlage: Autograph in der königl. Bibliothek zu Berlin. Steht mit Nr. 55 auf einem Blättchen.

Nr. 61. Caro bell' idol mio.

Köch. Verz. 562.

Vorlage: wie bei Nr. 46.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Chronologisch-Thematisches Verzeichniss

sämmtlicher Tonwerke

Wolfgang Amadeus Mozart's

nebst Angabe

der verloren gegangenen, unvollendeten, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Compositionen desselben.

Von

Dr. Ludwig Ritter von Köchel.

1862. gr. 8. Cart. 18 Ngr.

Thematisches Verzeichniss

der im Druck erschienenen Werke

von

Ludwig van Beethoven.

Zweite vermehrte Auflage.

Zusammengestellt und mit chronologisch-bibliographischen Anmerkungen versehen

von

G. Nottebohm.

1868. gr. 8. Geh. 8 Ngr.

Breitkopf & Härtel's Gesammtausgaben musikalischer Classiker

kritisch revidirt von

Selmar Bagge, Johannes Brahms, Ferdinand David, Franz Espagne, Otto Goldschmidt, Ludwig Ritter v. Köchel, Josef Joachim, Gustav Nottebohm, Carl Reinecke, E. F. Richter, Julius Rietz, Ernst Rudorff, Philipp Spitta.

Verzeichniss sämmtlicher Werke

von

W. A. Mozart, L. van Beethoven, F. Mendelssohn Bartholdy.

gr. 8. Cart. Gratis.

W. A. Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Supplement.

Revisionsbericht.

Serie VIII, XIII—XXII.

Verzeichniss der benutzten Originalhandschriften.

Revisoren: **J. Joachim, C. Reinecke, O. Goldschmidt, C. Nottebohm, E. Rudorff, P. Graf Waldersee.**

Serie XXIV.

Wiederaufgefundene,
unbeglaubigte und einzelne unvollendete Werke.

Nebst Anhang.

Revisoren: **J. Brahms** Nr. 1. **J. Joachim** Nr. 22, 23a; **G. Nottebohm** Nr. 8—10, 11 13a, 14, 15—18, 27, 36a, b, 39, 40, 51—53; **C. Reinecke** Nr. 2—7, 24—26, **E. Rudorff** Nr. 19—21, **Ph. Spitta** Nr. 28—35, 41—48, 49, 50, **V. Wilder** Nr. 19a, **P. Graf Waldersee** Nr. 12, 13, 11a, 21c, 22a, 23, 27a 37, 38 48a, 54—56 und Anhang.

Leipzig.

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1888.

MOZART'S WERKE.

Revisionsbericht.

Serie XXIV.

Nr. 1. Requiem für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Bassethörner, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 626.

Siehe den Revisionsbericht der Messen etc. Seite 55 ff.

Nr. 2. Symphonie für 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner.

Köch. Verz. Nr. 75.

Vorlage: Stimmen-Abschriften, welche sich im Besitze von Breitkopf & Härtel befinden und im alten handschriftlichen Katalog die Nummer 53 tragen. Otto Jahn bemerkt in betreff der von ihm bei Breitkopf & Härtel aufgefundenen in Stimmen abgeschriebenen 20 Symphonien, welche dort aus dem alten Lager aufbewahrt waren, in seiner Mozart-Biographie II. Auflage, Band I, S. 303, Anmerkung 35: »Ferner waren aus dem alten Lager bei Breitkopf und Härtel 20 Symphonien in Stimmen aufbewahrt. Da von diesen sich 10 bei André finden, zwei zu Lucio Silla und Sogno di Scipione gehören, so werden die übrigen 8 wohl echt sein, und da von den bekannten keine über 1772 hinausgeht und Lucio Silla im Carneval 1773 aufgeführt ist, werden auch die andern schwerlich später anzusetzen sein. Dazu stimmt, dass L. Mozart Breitkopf 7. Febr. 1772 Compositionen seines Sohnes, und unter diesen auch Symphonien, anbot.«

Die Kopie erwies sich bei sämmtlichen 6 Symphonien so korrekt, dass irgendwie erhebliche Zweifel nicht Platz greifen konnten. Nur in betreff der dynamischen Zeichen musste hier und da vollkommene Übereinstimmung herbeigeführt werden.

Nr. 3. Symphonie für 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner.

Köch. Verz. Nr. 76.

Vorlage: Stimmen-Abschriften bei Breitkopf & Härtel, alter handschriftlicher Katalog Nr. 59.

Nr. 4. Symphonie für 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner.

Köch. Verz. Nr. 81.

Vorlagen: 1. Stimmen-Abschriften bei Breitkopf & Härtel, alter handschriftlicher Katalog Nr. 9,

2. Abschrift aus dem Musik-Vereins-Archiv zu Wien.

Nr. 5. Symphonie für 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 2 Trompeten.

Köch. Verz. Nr. 95.

Vorlage: Stimmen-Abschriften bei Breitkopf & Härtel, alter handschriftlicher Katalog Nr. 5.

Nr. 6. Symphonie für 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken.

Köch. Verz. Nr. 96.

Vorlage: Stimmen-Abschriften bei Breitkopf & Härtel, alter handschriftlicher Katalog Nr. 29.

Nr. 7. Symphonie für 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken.

Köch. Verz. Nr. 97.

Vorlage: Stimmen-Abschriften bei Breitkopf & Härtel, alter handschriftlicher Katalog Nr. 46.

Nr. 7a. Concertantes Quartett für Oboe, Clarinette, Horn und Fagott mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörnern und Bass.

Vermuthlich identisch mit Köch. Verz. Anhang I, Nr. 9.

Vorlage: Partiturabschrift im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin aus dem Nachlasse O. Jahn's.

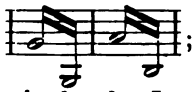
Bemerkungen:

Die Abschrift ist mit grosser Sorgfalt angefertigt, nur an folgenden Stellen wurden Änderungen vorgenommen:

Seite 23, II. Accolade, Takt 4, 1. Viertel die Note *h* in den Streichbässen ist Zusatz, vergleiche den zweitvorhergehenden Takt.

Seite 25, Takt 7 die Stimme für das obligate Horn ist Zusatz, vergleiche die Parallelstelle Seite 28, Takt 4.

Seite 30, Takt 7, 1. Note im obligaten Horn $\overline{\overline{e}}$ statt $\overline{\overline{c}}$; in den Soloinstrumenten würde der Grundton des Akkordes fehlen.

Seite 41, Takt 2 und 3 scheinen Schreibversehen vorzuliegen, die I. Violine ist notirt  ; die beiden ersten Achtel des Taktes 4 gaben den Fingerzeig für das Intentionirte.

Seite 41, Takt 3 der Streichbass die 4 Achtelnoten *es* statt *d*; vergleiche den 2. Takt des Themas.

Seite 41, II. Accolade, Takt 5 die Stimme für die Clarinette ist Zusatz, vergleiche die Parallelstelle Seite 41, Takt 5.

Seite 43, Takt 2 die Stimme für das obligate Horn ist Zusatz, vergleiche den gleichen Takt Seite 43, II. Accolade, Takt 4.

Seite 45, letzter Takt, 4. Achtel der Streichbässe *g* statt *es*.

Seite 47, II. Accolade, Takt 2, 1. Achtel des Fagott *g* statt *es*.

Seite 48, II. Accolade, Takt 3, 6. Note der obligaten Oboe $\overline{\overline{b}}$ statt $\overline{\overline{a}}$.

Seite 49, II. Accolade, Takt 6, letzte Note der obligaten Oboe $\overline{\overline{c}}$ statt $\overline{b}$.

Seite 54, II. Accolade, Takt 5, 4. Note des Fagott *c* statt *g*.

Seite 55, II. Accolade, Takt 2, 4. Achtel der II. Violine der Doppelgriff $\overline{\frac{d}{as}}$, in der Viola $\overline{f}$; die Einklänge, die hierdurch von diesem zum nächsten Takte zwischen der I. Violine und der Viola entstehen, mussten beseitigt werden, deshalb die Änderung der II. Violin- und Violastimme.

Seite 56, Takt 2, 1. Viertel der I. Violine die Balkenunterlage , welche zu ändern war.

Seite 56, II. Accolade, Takt 4
Seite 57, Takt 5 } zweite Note der II. Violine $\overline{f}$; die Einklänge, die von diesem zum nächsten Takte zwischen der II. Violine und der Viola entstehen, mussten beseitigt werden, $\overline{f}$ wurde in $\overline{d}$ geändert.

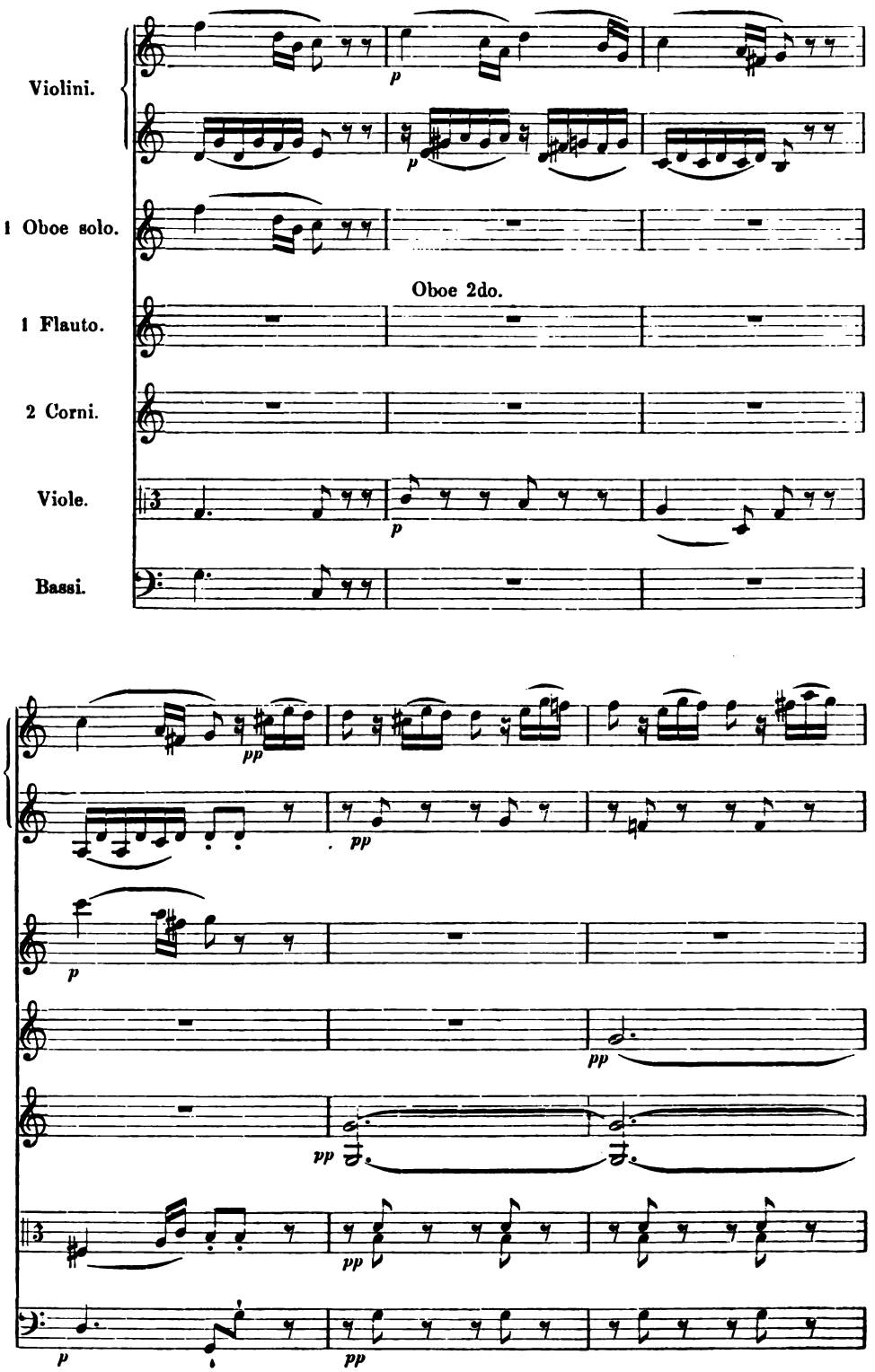
Nr. 8. Finale einer Symphonie für 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten.

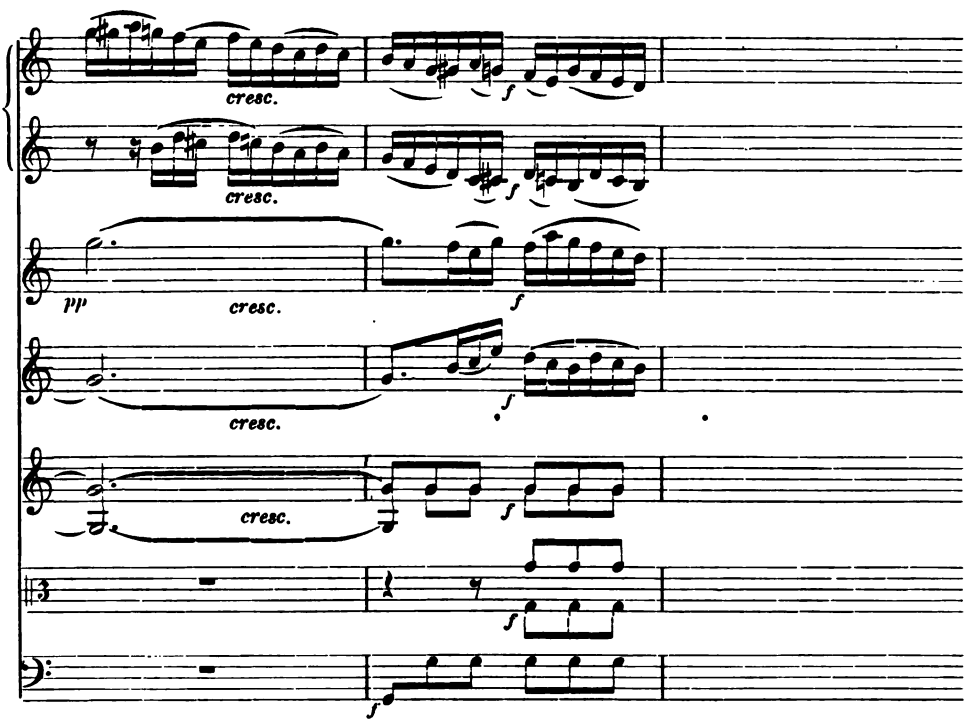
Köch. Verz. Nr. 102.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin, 6 Bogen in Querformat mit 21 beschriebenen Seiten, ohne Paginirung, 10zeilig. Ohne Überschrift von Mozart's Hand. Bezeichnung der Systeme auf Seite 2 des Autographs: Violini (2 Systeme), 2 Oboe (2 Systeme), 2 Corni, 2 Clarini, Viole, Basso.

Bemerkung:

Die Handschrift enthält auf der ersten Seite die letzten 8 Takte eines langsameren Satzes, dem sich das vorliegende Presto unmittelbar anschliessen sollte. Der Anfang des langsameren Satzes ist verloren gegangen. Die erhaltenen Schlusstakte lauten:


Violini.
1 Oboe solo.
Oboe 2do.
1 Flauto.
2 Corni.
Viole.
Bassi.
p
pp



Nr. 9. Finale einer Symphonie für 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken.

Köch. Verz. Nr. 120.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin, 3 Bogen in Querformat mit 9 beschriebenen Seiten, ohne Paginirung, 10 zeilig. Ohne Überschrift von Mozart's Hand. Eine von J. André angebrachte Bemerkung lautet: »Dieses Presto scheint in Verbindung mit der Ouverture zur Oper Ascanio in Alba und dem darauf folgenden Andante als Symphonie gebraucht worden zu sein«. Bezeichnung der Systeme: Trombe lunghe, Tympani, 2 Corni, 2 Oboe, Flauti (2 Systeme), Violini (2 Systeme), Viola, Basso.

Nr. 10. Finale einer Symphonie für 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken.

Köch. Verz. Nr. 163.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin, 3 Bogen in Querformat mit 11 beschriebenen Seiten, 10 zeilig. Ohne Überschrift von Mozart's Hand. Bezeichnung der Systeme: Violini (2 Systeme), Viole, 2 Oboe, 2 Flauti (2 Systeme), 2 Corni D, 2 Trombe D, Tymp., Bassi. Die vollständige Symphonie ist in Köchel's Verzeichniss unter Nr. 161 angeführt.

Nr. 10a. Balletmusik zur Pantomime: Les petits riens.

Köch. Verz. Anhang I, Nr. 10.

Siehe den Revisionsbericht der Opern etc., Seite 114 ff.

Nr. 11. Fuge für Orchester.

Köch. Verz. Nr. 291.

Vorlage: Abschrift aus dem Nachlasse Köchel's.

Bemerkung:

Simon Sechter hat das Fragment mit einer Einleitung versehen, die angefangene Fuge durch 253 hinzugefügte Takte vollendet, überall Blasinstrumente hinzugeschrieben und diese seine Arbeit in vierhändigem Klavierauszuge bei Tob. Haslinger in Wien herausgegeben. Bei der vorliegenden Ausgabe musste natürlich von einer derartigen Vervollständigung abgesehen werden.

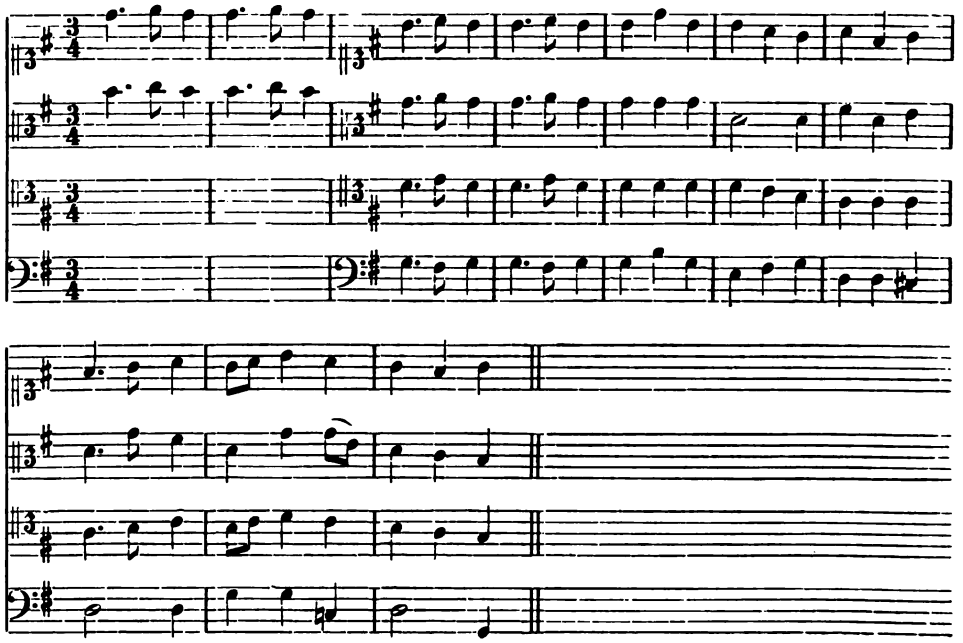
Nr. 12. Galimathias musicum für Klavier, 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner, Fagott.

Köch. Verz. Nr. 32.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der Freifrau von Rosenberg geb. von Bredow in Hannover. $5^1/_2$ Bogen in Hochformat, 12zeilig.

Bemerkungen:

Das Autograph enthält eine Skizze, vermuthlich für Singstimmen, die mit dem Werke in keine Verbindung zu bringen ist; sie steht vor dem Allegretto Seite 6 (112) und lautet:



Leopold Mozart's direktes Eingreifen finden wir:

1. Seite 8 (114), Takt 7. Wolfgang endet mit diesem Takt den Satz, der Vater schreibt:

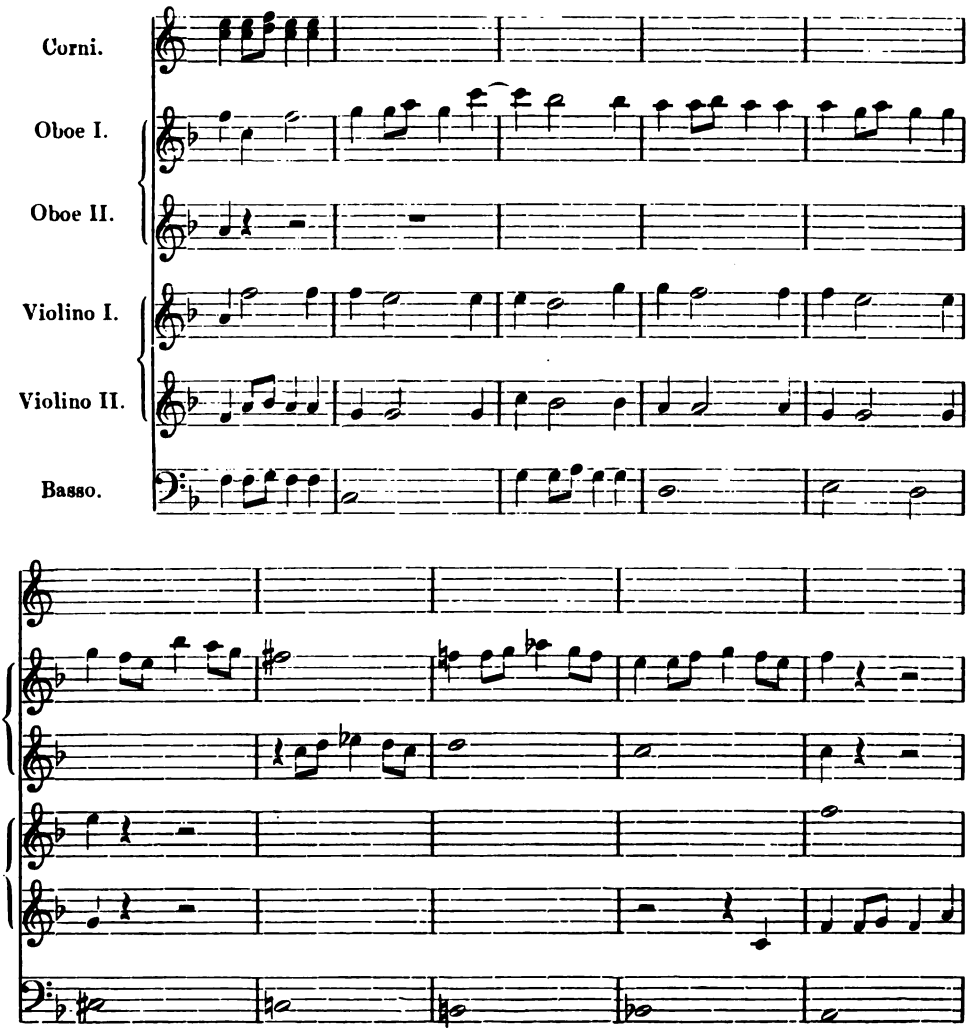
DC. § Tutti
Hautb. in octava
Col Basso in G.

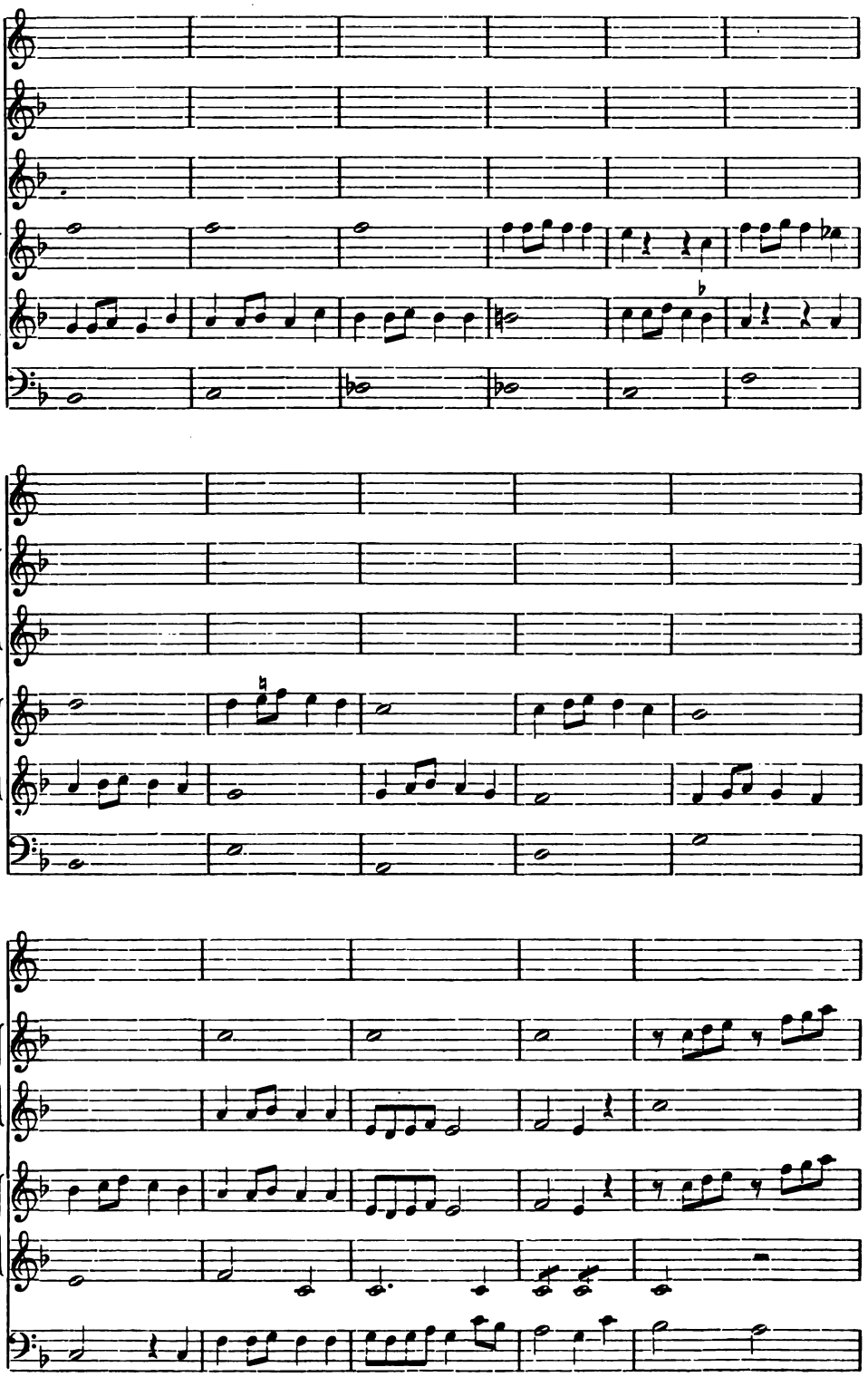
Es folgen ausgeschrieben die letzten 6 Takte des Satzes, wie sie in unserer Ausgabe stehn. Das § Zeichen steht Seite 7 (113) beim letzten Takte. Durch diese Wiederholung wurden die 8 Takte, vom 8. der Seite 8 (114) an gerechnet, gewonnen.

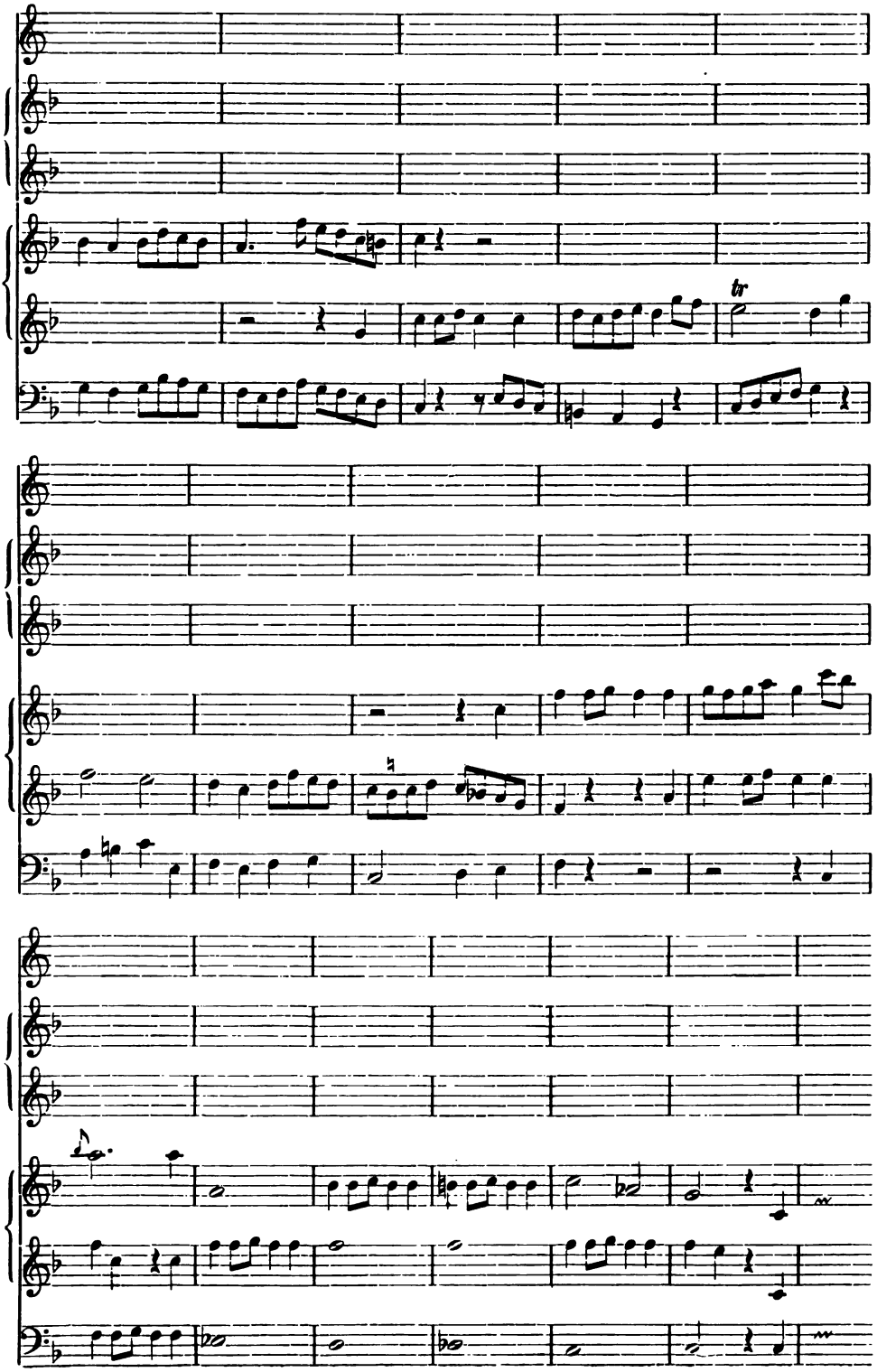
2. Seite 8 (114), III. Accolade, Takt 1 und IV. Accolade, Takt 2 schreibt er:

1 *1* | 2; er beabsichtigt eine andere Theilwiederholung wie Wolfgang.
§ § |

3. Im letzten fugirten Satze rührt der Abschnitt vom Takt 1 der Seite 11 (117) bis zum sechsletzten Takt der Seite 14 (120) von ihm her. Der erste Entwurf von Wolfgang ist durchstrichen; derselbe lautet:

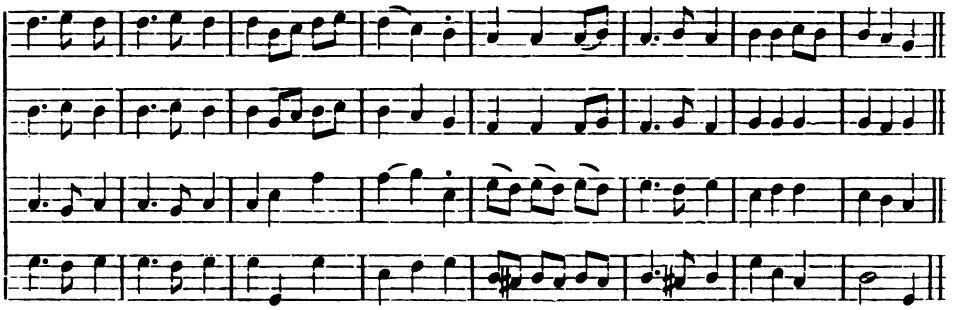





tr

Bemerkenswerth bei der Arbeit des Vaters ist, dass er die Vorschläge im 3. und 4. Takt des Fugenthemas als Viertel notirt, während Wolfgang eine durchstrichene Achtelnote schreibt; an eine veränderte Ausführung ist nicht zu denken.

4. Die obenerwähnte Skizze für Singstimmen bearbeitet er in veränderter Weise wohl für Streichinstrumente. Dieselbe lautet:



Hofrath A. André, der frühere Besitzer des Autographs schreibt bei dem Satze für Klavier:

(Autograph Seite 2)

NB. »Dieser Satz, dessen Fortsetzung auf der zweitnächsten Seite steht, gehört nicht zu den übrigen, da er in keinem Zusammenhange mit diesen erscheint.« A.

(Autograph Seite 4)

»Das ist die fragliche Fortsetzung von Pag. 2.«

Dass der Satz in dieses Werk gehört, dafür spricht:

1. Die Modulationsfolge.

2. Die Angabe im Anhang zu Wolfgang Amadeus Mozart's Biographie von G. N. von Nissen, Leipzig 1828, Seite 3: Mozart's hinterlassene Werke Nr. 8: Ein Quodlibet unter dem Titel: Galimathias musicum, à 2 Violini, 2 Ob. 2 Corn. *Cembalo obligat.*, 2 Fagott. Viol. e Basso.

Vergl. auch Jahn's Mozart I, 44. II. Auflage.

Bei dem Satze für Sopran, Alt, Tenor und Bass schreibt André:

(Autograph Seite 10)

NB. »Scheint auch nicht hierher zu gehören. A. Man muss indessen diesen Satz, so wie derselbe Pag. 24 notirt steht, mit den übrigen Sätzen vergleichen, ob eine Verbindung unter ihnen zu bestehn scheinen möchte.« A.

Auf Seite 24 steht die Skizze von Leopold Mozart's Hand.

Ausser dem Autograph existiren von diesem Werke im Besitze des Herrn Cathelineau in Paris

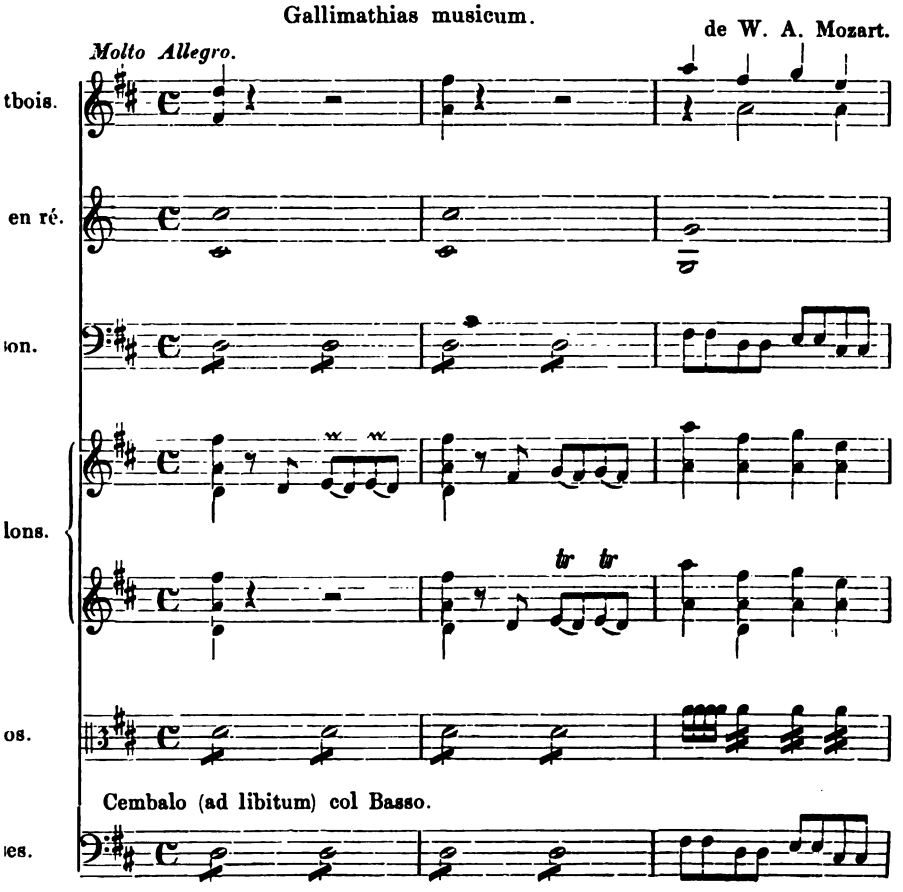
1. Der Titel zu einer Partitur, also lautend:

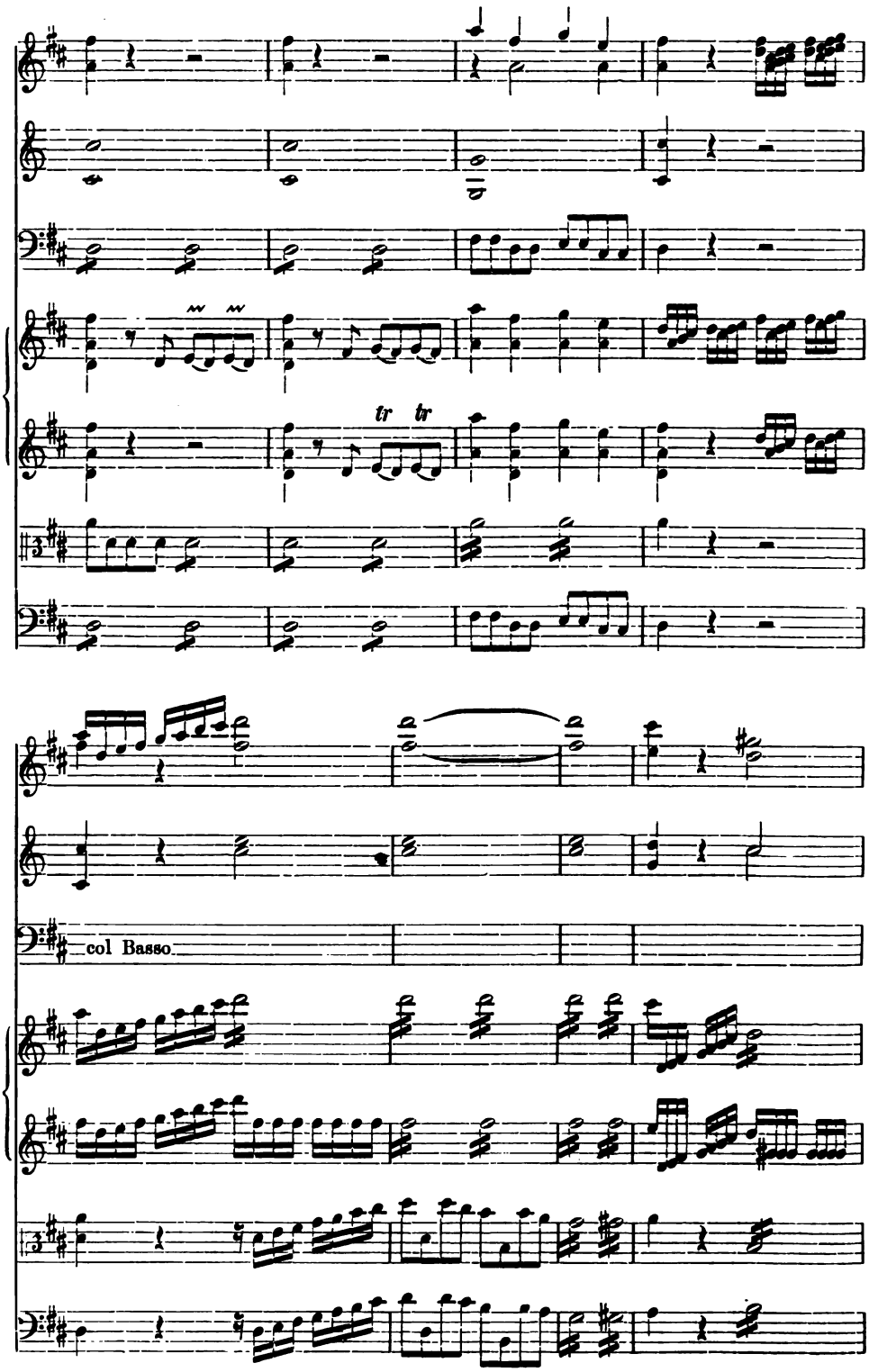
Gallimathias
Musicum
a
2 Violini
2 Hautbois
2 Corni
Viola
Fagotto
&
Basso
} obligati
di Wolfgango Mozart

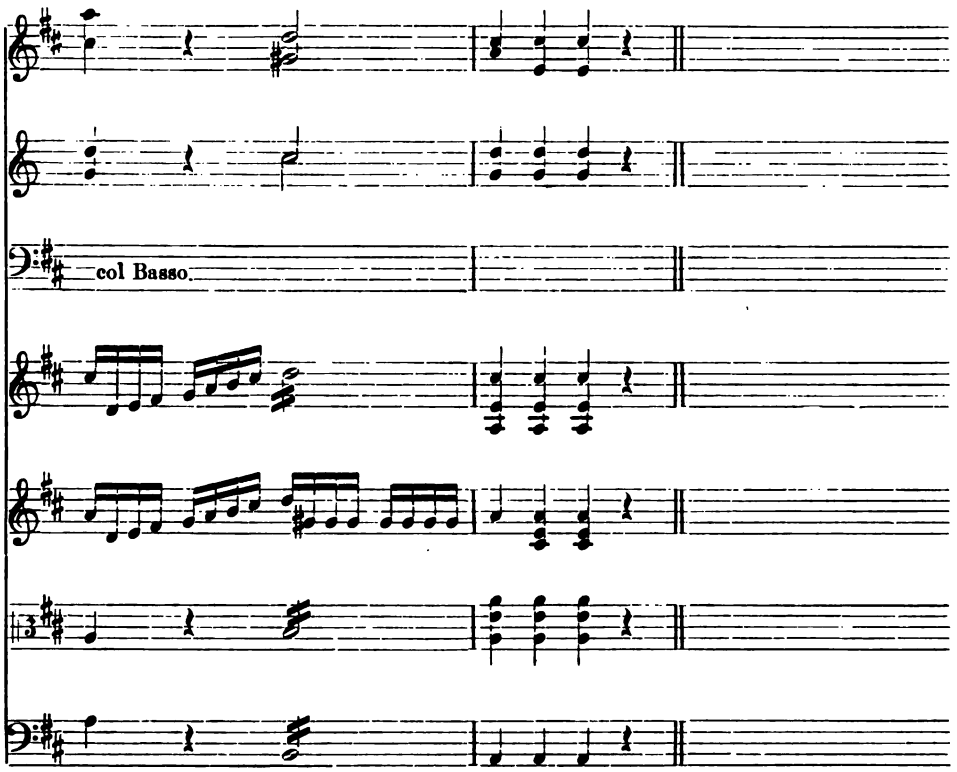
. Alte Stimmen für 2 Hautbois, 2 Cors, Basson, 2 Violini, Alto, Basses embalo (ad libitum). Die Stimmen sind auf altem gelblichem Papier in Klein-ormat geschrieben, autograph sind sie keinenfalls, die sich vorfindenden Schreib- verrathen die Hand des Kopisten.

er Redaktion haben diese Stimmen nicht vorgelegen, wohl aber eine nach hergestellte und aufs Sorgfältigste von Herrn Charles Malherbe in Paris revi- Partitur.

ergleichen wir das Autograph mit dieser Stimmenausgabe, so finden wir hier Umstellung der Sätze, die Oboen sind an einigen Stellen mit den Violinen o geführt, die Violastimme ausgeschrieben, doch den Zusatz einer einzigen gen harmonischen Note haben wir nicht entdecken können. So ist z. B. das Andante ebenso skizzenhaft wie im Autograph. Ständen Mozart Vater oder mit den Stimmen in irgend welcher Beziehung, so wäre doch dieser ehe er in Stimmen ausgeschrieben wurde, ausgearbeitet worden. Auch die ame der Leopold Mozart'schen Skizze, die gar nicht in das Werk hineinge- lässt auf die Einmischung einer fremden Hand schliessen. Wir konnten uns b nicht entschliessen, auch nur eine Zusatznote der Stimmenausgabe aufzu- n, dagegen bringen wir diejenigen Sätze, die dem Autograph fehlen (ob sie ind, möge dahingestellt bleiben), zugleich mit der Angabe, in welcher Reihen- lie Sätze notirt sind.

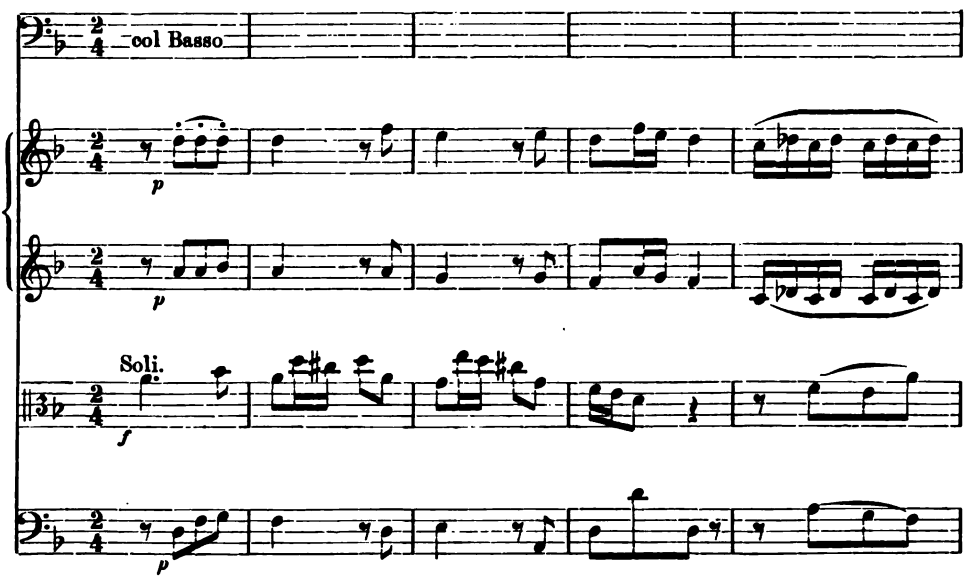


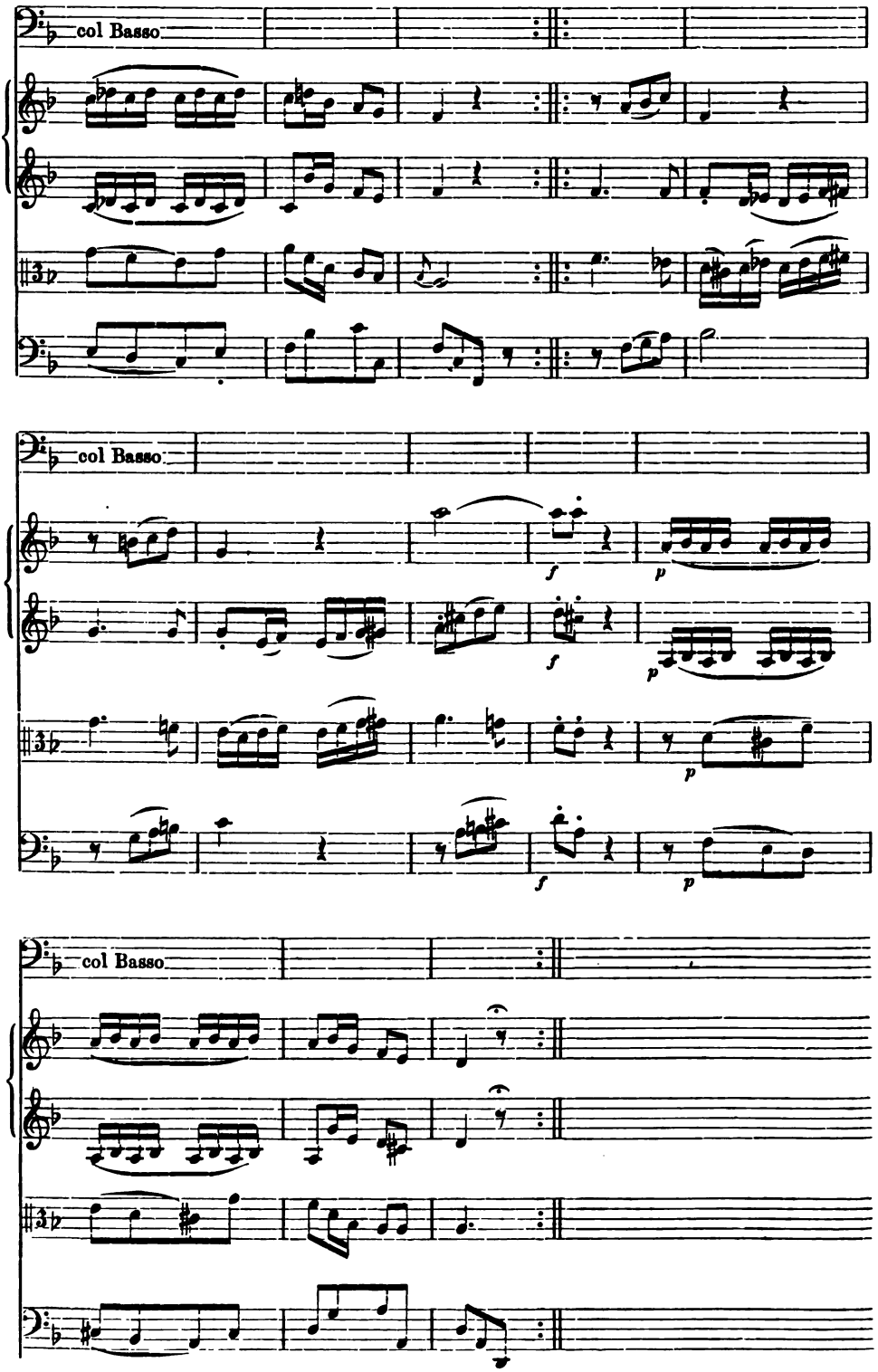

tr tr
col Basso

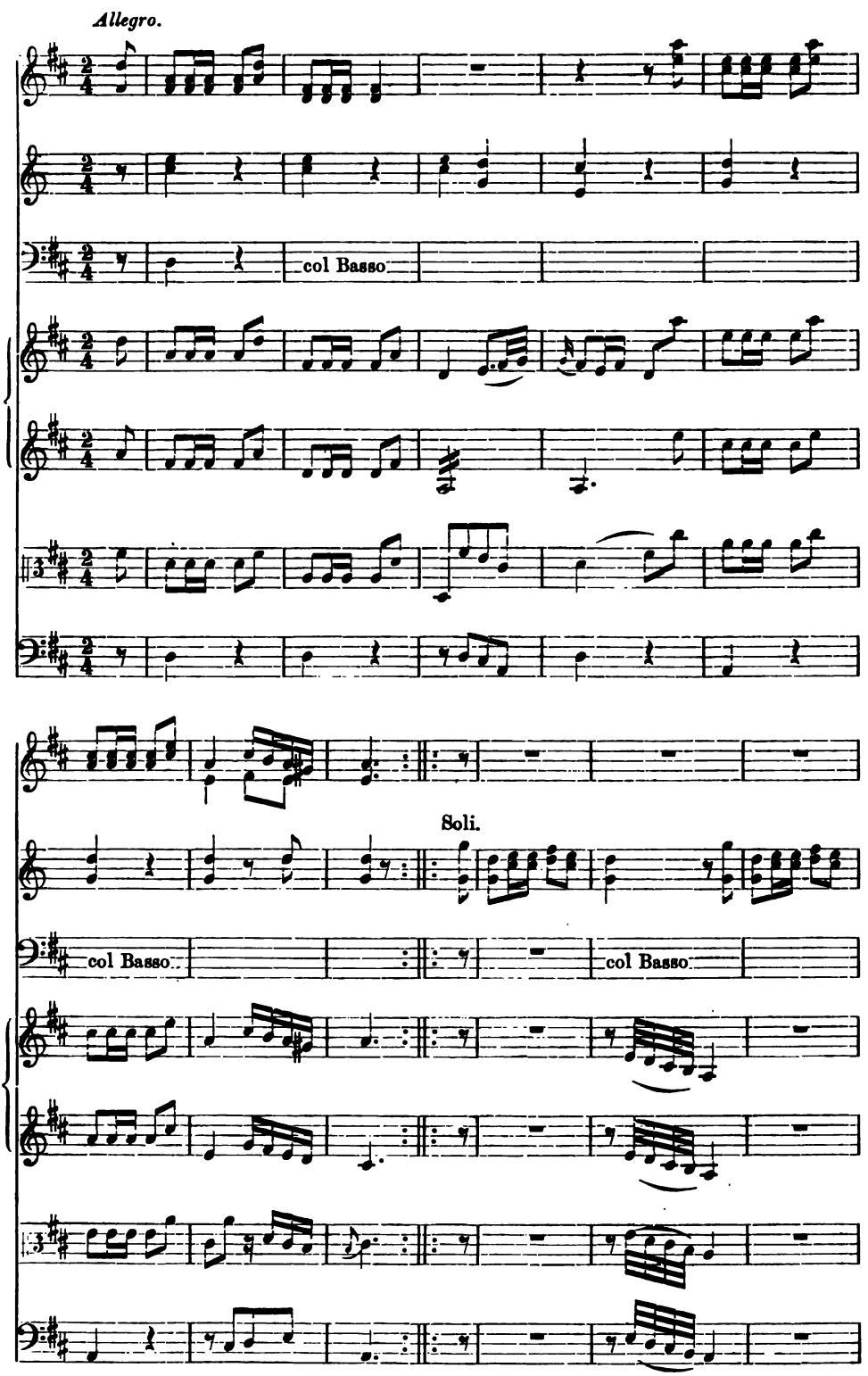


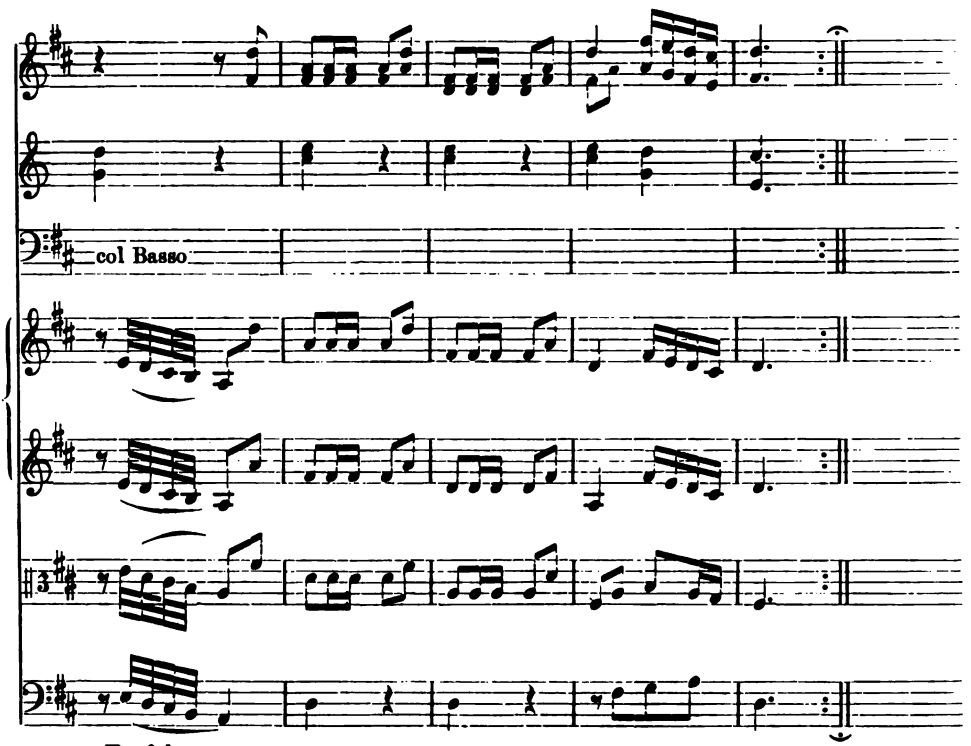
Andante.

Basson.



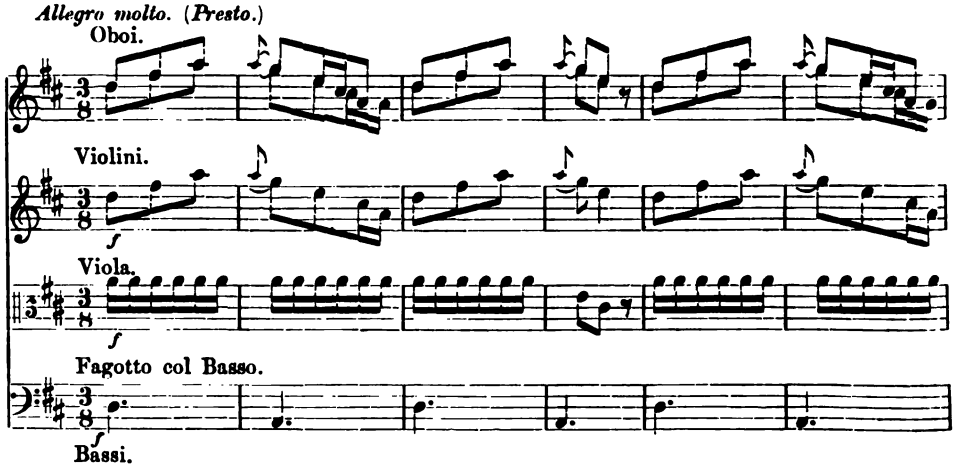

col Basso
col Basso
col Basso

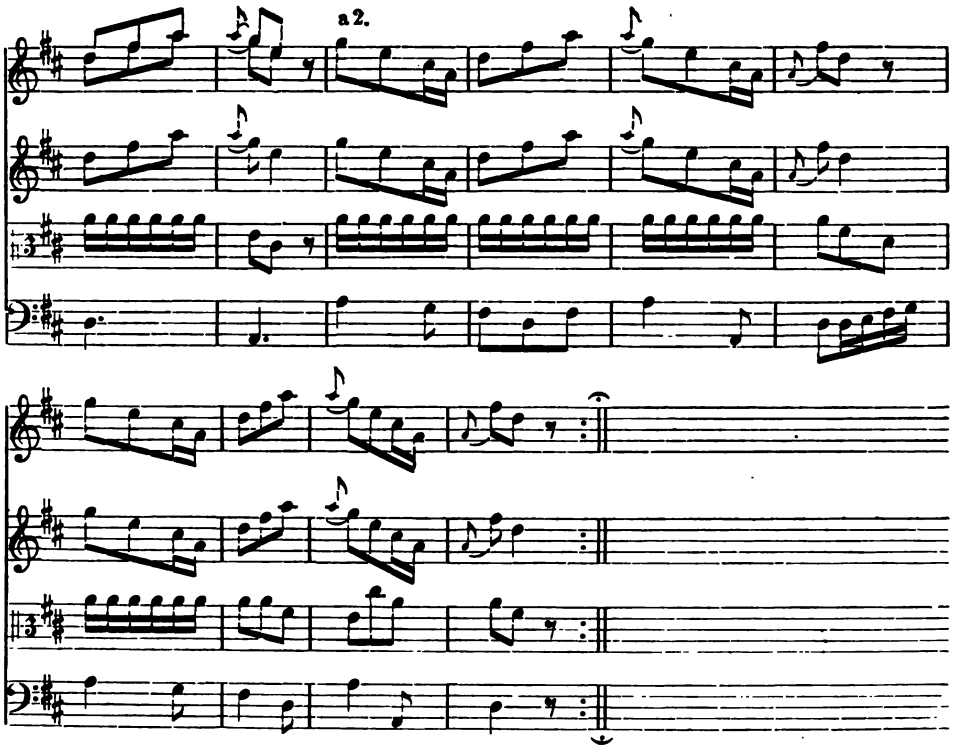

Allegro.
col Basso
Soli.
col Basso
col Basso



Es folgen:

1. Unter der Bezeichnung »Pastorella« Druck Seite 7 (113), III. Accolade, Takt 1 bis Seite 8 (114), letzter Takt.
2. Druck Seite 6 (112), II. Accolade, Takt 1 bis Schluss der Seite.
3. Druck Seite 5 (111), II. Accolade, Takt 1 bis Seite 6 (112), Takt 12.
4. Die Leopold Mozart'sche Skizze mit der Textunterlage: »Eitelkeit! ewigs Verderben, wenn all's versoffen ist gibts nichts zu erben«. Die Oboen gehen mit den Violinen.
5. Druck Seite 3 (109), III. Accolade, Takt 1 bis Seite 4 (110), Takt 12.
6. Druck Seite 1 (107), Takt 1 bis Seite 3 (109) die beiden ersten Accoladen.
7. Folgendes Allegro molto:





8. Druck Seite 9 (115), Takt 1 bis Seite 14 (120), letzter Takt.

In neuester Zeit ist in den Besitz des Herrn Ch. Malherbe in Paris ein von Leopold Mozart geschriebenes Verzeichniss der Compositionen Wolfgang's aus den Jahren 1764 bis 1768 gelangt. Nach diesem Verzeichniss führt das Werk folgenden Titel:

»Ein Quodlibet unter dem Titel Gallimathias musicum à 2 Violini, 2 Hautb., 2 Corni, Cembalo obligato, 2 Fagotti, Viola e Basso.

Alle Instrumente haben ihre Solos, und am Ende ist eine Fuge mit allen Instrumenten über holländischen Gesang (der Prinz Wilhelm genannt) angebracht. Componirt für den Prinz v. Oranien Durchl.«

Nr. 13. Sieben Menuette mit Trio für 2 Violinen und Bass.

Köch. Verz. Nr. 65a.

Vorlage: Partiturabschrift im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin. Derselben liegt ein Blatt bei, auf dem von L. von Köchel's Hand vermerkt steht:

»Beiblatt nach 65 p. 76.

65 a.

7 Minuette mit Trio

für 2 Violinen und Bass

Comp. 1769 26 Jänner zu Salzburg Autogr.

Autograph. Im Besitz von Jos. R. von Pfusterschmid in Wien (1864 Sept. K.). Überschrift: »Menuetti di Wolfgango Mozart den 26 Jener 1769.« 4 Blätter mit 7 beschriebenen Seiten, klein Querformat, 10zeilig.

Ausgaben. Keine.

Anmerkung. Offenbar Tanzminuette, welche aber von der üblichen Zahl von 32 Takten mehrfach abweichen. — Die letzte Seite des Autographs ist mit einer Partitur für 2 Hörner beschrieben.«

Die Adresse des p. von Pfusterschmid konnte nicht ermittelt werden.

Bemerkungen:

In betreff der Theilwiederholungszeichen ist die Vorlage ungenau, die Redaktion sah sich deshalb genöthigt einzugreifen und hielt als Princip fest, dass jeder Menuett ohne Da Capo mit Theilwiederholungen 2 × 32 Takte enthalten müsse.

Folgende Stellen der Vorlage wurden geändert:

Seite 1 (121), II. Accolade, Takt 5, 1. Viertel der I. Violine ♮ vor $\overline{\overline{d}}$ statt ♯.

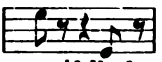
Seite 1 (121), IV. Accolade, Takt 3, 2. Achtel der I. Violine ♯ vor $\overline{\overline{f}}$ statt ♮.

Seite 1 (121), V. Accolade, Takt 7, 1. Viertel der II. Violine *cis* statt $\overline{d}$.

Seite 2 (122), III. Accolade, Takt 1, 3. Viertel des Basses *e* statt *gis*; vergleiche Takt 4 der IV. Accolade.

Seite 3 (123), VI. Accolade, Takt 4, 3. Viertel der I. Violine $\overline{\overline{e}}$ statt $\overline{\overline{f}}$.

Seite 5 (125), II. Accolade, Takt 6, 6. Achtel der II. Violine $\overline{\overline{d}}$ statt $\overline{c}$.

Seite 5 (125), II. Accolade, Takt 7 der Bass  ; das 1. Achtel ist, wie die Stimme der I. Violine geführt ist, zweifelhaft, die Redaktion entschloss sich daher zu einer Änderung. In der Möglichkeit liegt aber auch, dass die Stimme der I. Violine verschrieben ist und wie im vorletzten Takte der Seite 4 (124) $\overline{\overline{e}}$ $\overline{\overline{g}}$ heissen soll, wozu die ursprüngliche Notirung des Basses freilich harmoniren würde.

Nr. 13a. Menuett ohne Trio für 2 Violinen, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner.

Köch. Verz. Nr. 122.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der k. k. Hofbibliothek zu Wien, 1 Blatt mit 2 beschriebenen Seiten in Kleinquerformat, 10zeilig. Von der Hand Leopold Mozart's ist auf der Handschrift vermerkt: »Der P. Martino hat mich um eine Violinschule gebeten. Du must also mit H. Factor Hafner sprechen dass er die gütte hat eine mit sich nach Bozen zu nehmen, und mit gelegenheit einer Leinwath Ballen solche dem H. Brinsechi beyzupacken. Du must solche aber vorher einbinden lassen aber nur in Welsch-Band, ganz leicht: aber eingebunden muss es seyn, weil die Welschen den Bericht an den Buchbinder nicht verstünden.«

Nr. 14. Drei Menuette für 2 Violinen, Bass, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken.

Köch. Verz. Nr. 363.

Vorlage: Partiturabschrift aus dem Nachlasse Köchel's.

Nr. 14a. Zwei Menuette für 2 Violinen, Bass, Flöte, 2 Oboen, 2 Trompeten (2 Hörner).

(Fehlen in Köchel's Verzeichniss.)

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze von Johannes Brahms in Wien.

Bemerkungen:

Die Menuette sind mit Nr. 3 und 4 bezeichnet, gehören also in eine grössere Reihe von Menuetten. Sie füllen ein auf beiden Seiten beschriebenes Blatt in Querformat, 9zeilig, welches aus einem Heft mit einer Scheere herausgeschnitten wurde. Als frühere Besitzer des Autographs sind auf demselben genannt: Baronin Castiglioni, Gratz 7. Jänner 859 und Frau Clara Schumann.

Nr. 15. Ouverture und 3 Kontretänze für 2 Violinen, Bass, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner.

Köch. Verz. Nr. 106.

Vorlagen:

1. Geschriebene Partitur aus dem Nachlasse Köchel's, »nach Artaria's Stimmen« angefertigt. Die Abschrift enthält als letzte Nummer noch den Kontretanz K. V. Nr. 609^3.

2. Alter geschriebener Klavierauszug, im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlich, betitelt: »7 Contredanses, Ouvertura per il Clavi-Cembalo Del Sigre. W. A. Mozart.« Ausser den vorliegenden 3 Kontretänzen und der ihnen vorhergehenden Ouverture enthält diese Vorlage der Reihe nach noch die Kontretänze K. V. Nr. 609^3, 587, 603 und 603^2, letzterer mit dem angefügten Andante. Ferner liegt der Vorlage ein kleines Heft bei mit den zu allen genannten Kontretänzen gehörenden Tanztouren, betitelt: »Touren zu VII Contretänzen von Mozart.«

Bemerkung:

Köchel's Angabe, die Kompositionszeit dieses Werkes sei in das Jahr 1770 zu setzen, ist anzuzweifeln; die in den Vorlagen vorkommenden andern Werke geben chronologische Anhaltspunkte: Köch. Verz. Nr. 609 ist im Jahre 1791, Nr. 587 im December 1789 komponirt.

Nr. 16. Sechs ländlerische Tänze für Orchester.

Köch. Verz. Nr. 606.

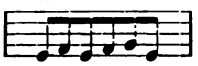
Vorlagen:

1. Alte Ausgabe, betitelt: »VI Ländlerische Taenze für zwey Violin und Basso von W. A. Mozart in Vien bey Artaria et Comp.« (In Stimmen. Verlagsnummer: 598.)
2. Alte Stimmenausgabe bei Michel Gretz in Mannheim.
3. Alter Klavierauszug bei Artaria und Comp.
4. Alter Klavierauszug »In dem musikalischen Magazin in der Untern-Breunerstrasse No. 1158« in Wien erschienen.

Bemerkungen:

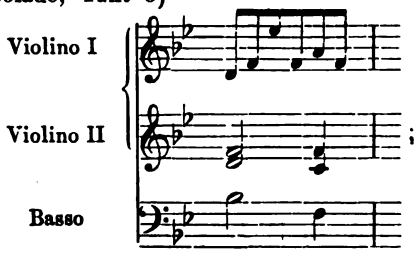
Im wesentlichen übereinstimmend sind die Vorlagen 1, 2 einerseits und 3, 4 andrerseits. Eine Gleichmässigkeit zwischen diesen und jenen lässt sich aber nicht erzielen, und alle diese Vorlagen enthalten einzelne Noten, die nicht von Mozart herrühren können. Offenbar falsche und zweifelhafte Stellen mussten beseitigt werden.

Folgende Stellen wurden geändert:

Seite 1 (137), VI. Accolade, Takt 1 und 3 die II. Violine nach den Klavierauszügen  ; wir folgten den Stimmenausgaben.

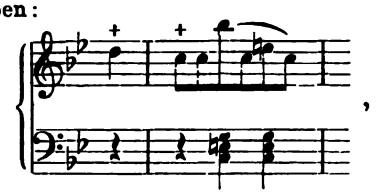
Seite 2 (138), II. Accolade, Takt 3 der Bass $\bar{c}$ statt *b*.

Seite 2 (138), { V. Accolade, Takt 1 / VII. Accolade, Takt 5 } nach den Stimmenausgaben

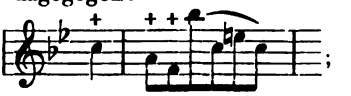


das 1. Achtel $\bar{d}$ der I. Violine wurde in $\bar{es}$, der Doppelgriff $\frac{\bar{f}}{d}$ der II. Violine in $\frac{\bar{f}}{c}$, die erste Note *b* des Basses in *a* geändert.

Seite 2 (138), VI. Accolade, Takt 1 und 5 sind in ähnlicherweise korrumpirt, die Klavierauszüge haben:

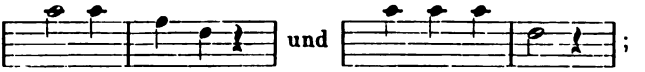


die Stimmenausgaben dagegegen:



wir änderten die mit einem + versehenen Noten.

Seite 2 (138), VI. Accolade, Takt 3, 4 und 7, 8 der Bass nach den Stimmenausgaben



wir folgten den Klavierauszügen.

Nr. 17. Kontretanz „Il trionfo delle donne" für Orchester.

Köch. Verz. Nr. 607.

Vorlage: Partiturabschrift aus dem Nachlasse Köchel's.

Nr. 18. Musik zu einer Pantomime für 2 Violinen, Viola, Bass.

Köch. Verz. Nr. 446.

Vorlage: Handschrift, grösstentheils autograph, im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin, bestehend aus 1 Bogen und 2 Blättern in Querformat mit 7 beschriebenen Seiten, 12- und 10zeilig. Die Vorlage enthält nur die I. Violinstimme und bringt auch diese nicht vollständig, es fehlt der Schluss und wahrscheinlich ein einleitender Satz zu Anfang. Zwei Bearbeitungen lassen sich in der

Vorlage unterscheiden: eine frühere und eine spätere. Wir nahmen die letztere und längere auf und behalten von der ersten nur eine ziemliche Anzahl der zur Erklärung des Programms der Pantomime gehörenden Bemerkungen. Die letzten 41 Takte des Fragments sind in der Vorlage durchstrichen, wir nahmen sie dennoch auf. Die angegebene Kompositionszeit gründet sich auf Briefe Mozart's vom 22. Januar und 12. März 1783.

Nr. 19. Concert für Violine mit Begleitung des Orchesters.

Köch. Verz. Nr. 268.

Nr. 20. Concert für Oboe mit Begleitung des Orchesters.

Köch. Verz. Nr. 293.

Nr. 21. Concert-Rondo für Horn mit Begleitung des Orchesters.

Köch. Verz. Nr. 371.

Siehe den Revisionsbericht der Serie XII, Seite 15 ff.

Nr. 21a. Concert für Klavier und Violine mit Begleitung von 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörnern, 2 Trompeten, Pauken und Bass.

Köch. Verz. Anhang II. Nr. 56.

Vorlage: Eine nach dem Autograph von Herrn Ch. Malherbe in Paris angefertigte Abschrift; das Autograph selbst befindet sich im Besitze der Bibliothek des Conservatoriums zu Paris und führt die Überschrift: »Concerto per il Cembalo e Violino di Wolfgango Amadeo Mozart. — Mannheim, li . . . . di . . 1778.«

8 Blätter mit 15 beschriebenen Seiten in Querformat, 14zeilig.

Bemerkung:

Siehe Mozart's Brief: Mannheim, 12. November 1778.

Nr. 22. Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell.

Köch. Verz. Nr. 46.

Vorlagen:

1. Autographe Partitur aus dem Archiv des Musikvereins zu Wien, 20 Blätter mit 40 beschriebenen Seiten in Querformat, 10zeilig.
2. Abschrift aus dem Nachlasse Köchel's.
3. Gedruckte Stimmen aus dem Verlage von C. F. Peters in Leipzig.

Nr. 22a. Quintett für Clarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncell.

Köch. Verz. Anhang II. Nr. 91.

Vorlage: (Eine von Herrn Ch. Malherbe in Paris nach dem in seinem Besitze befindlichen Autograph angefertigte Abschrift.)

Der Autograph besteht aus 2 Blättern mit 4 beschriebenen Seiten in Querformat, 12zeilig. Dem von Mozart geschriebenen Titel:

»Quintett« hat Nissen hinzugefügt:

»Anfang eines ——— welches vollendet gewesen zu sein scheint.«

Revisionsbemerkung:

Die Notirung der Clarinette im Bass-Schlüssel findet sich auch in der Oper Titus, Seite 61 dieser Ausgabe.

Nr. 23. Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell.

Köch. Verz. Anhang II. Nr. 72.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der Königlichen Bibliothek zu Berlin, 2 Blätter mit 4 beschriebenen Seiten in Querformat, 12zeilig.

Bemerkung:

Nissen (Mozart Biographie, Anhang Seite 17 unter Nr. 23) giebt an: »Ein dgl. (Rondo) aus A $\frac{6}{8}$ von 139 Tacten«. Möglicherweise hat auf der ersten Seite des Autographs als Überschrift »Rondo« gestanden: der untere Theil eines Wortes ist erkennbar, der obere beim Beschneiden des Blattes verloren gegangen. Die Angabe, dass die Handschrift 139 Takte zähle, ist ungenau: sie berücksichtigt nicht die nach Takt 117 vorgeschriebene Wiederholung der ersten 30 Takte und die letzte Violoncellnote.

Nr. 23a. Trio für 2 Violinen und Bass.

Köch. Verz. Nr. 266.

Vorlagen:

1. Autographe Partitur im Besitze der Königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift »Sonata«, 4 Blätter mit 3 beschriebenen Seiten in Hochformat, 16zeilig.
2. Abschrift aus dem Nachlasse Köchel's.

Nr. 24. Kleine Phantasie für Klavier.

Köch. Verz. Nr. 395.

Vorlagen: 1.) 2.) Abschrift im Besitze {von André in Frankfurt a. M. / des Musik-Vereins-Archivs zu Wien.

Nr. 25. Zwei Fugen für Klavier.

Köch. Verz. Nr. 153 u. 154.

Vorlage zur ersten Fuge: Abschrift im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin. (Sammlung von Aloys Fuchs.)

Vorlagen zur zweiten Fuge:

1. Autograph, unvollendet, im Besitze der k. k. Hofbibliothek zu Wien,
2. Abschrift aus dem Musik-Vereins-Archiv zu Wien.

Der Schluss beider Fugen ist von Simon Sechter.

Nr. 26. Erster Satz einer Sonate für Klavier.

Köch. Verz. Nr. 400.

Vorlagen:

1. Autograph im Besitze von André in Frankfurt a. M., nur 91 Takte enthaltend,

2. Gedruckte Ausgabe, in Vollständigkeit vorliegend, ebendaselbst unter dem Titel: Rondo Allegro, Nr. 1 des Nachlasses. Die Ergänzung dieses Satzes vom 92. Takte ab rührt von Abt Stadler her.

Nr. 27. Kontretanz „Das Donnerwetter" für Orchester. Bearbeitung für Pianoforte.

Köch. Verz. Nr. 534.

Vorlage: Alte Ausgabe mit dem Titel: »VI Contretaenze für das Clavier oder Forte-Piano von Herrn W. A. Mozart in Wien bey Artaria Comp.« (Querformat. Verlagsnummer: 287.)

Nr. 27a. Adagio und Allegro für eine Orgelwalze. Übertragung für Pianoforte zu 4 Händen.

Köch. Verz. Nr. 594.

Vorlagen:

1. Älterer Druck von Breitkopf & Härtel: Quatre Sonates pour le Piano à quatre mains composées par W. A. Mozart. Oeuvres complètes Cah. 7. Nr. 1. Verlagsnummer 6707.

2. Neuerer Druck desselben Verlages: Sonaten für das Pianoforte zu vier Händen von W. A. Mozart. Neue Ausgabe Nr. 3. Verlagsnummer 9154.

Bemerkung:

Nach beiden Vorlagen steht Seite 7 (75), IV. Accolade, Takt 1 vor der 3. Note $\bar{h}$ des unteren Systemes ein $\natural$; wurde als zweifelhaft fortgelassen.

Nr. 28. Missa brevis für 4 Singstimmen und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 115.

Nr. 29. Missa für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 4 Posaunen, Pauken, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 427.

Siehe den Revisionsbericht der Messen etc., Seite 57 ff.

Nr. 30. Lacrymosa für 4 Singstimmen, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Anhang II, Nr. 21.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin. 1 Bogen in Querformat mit 4 beschriebenen Seiten, 12zeilig, enthaltend ein Stück ohne Text für 3 Singstimmen und bezifferten Bass in C dur, obiges Lacrymosa und das Kyrie Köch. Verz. Nr. 221. Das Autograph hat weder Bezeichnung des Taktes, noch der Singstimmen und der Instrumentalbegleitung.

Bemerkungen:

Nur die Worte »qua resurget ex favilla« sind von Mozart beigefügt worden. Das Wort »Lacrymosa« unter den ersten Noten der Stimmen ist bei der Herausgabe hinzugesetzt worden.

Folgende Stellen der Vorlage wurden geändert:

Seite 1, Takt 3, 1. Viertel die Bezifferung des Generalbasses 7 statt $\frac{6}{5}$.
— II. Accolade, Takt 2, letzte Note des Generalbasses *G* statt *c*.
— III. Accolade, Takt 1 die Bezifferung $\frac{6}{5\flat}$ unter dem 3. Achtel des Generalbasses ist Zusatz.
— III. Accolade, Takt 2 das ♮ vor der 9. Note des Generalbasses ist Zusatz.
— III. Accolade, Takt 3 zu 4 die Bindung im Singbass ist Zusatz.
— IV. Accolade, Takt 4, 2. Viertel die Bezifferung des Generalbasses ♮ statt 4 ♮.
— IV. Accolade, Takt 5, 3. Note $\bar{c}$ des Tenor im Werthe zweier Viertel; wurde als Viertelnote notirt.

Nr. 31. Antiphone „Cibavit eos" für 4 Singstimmen und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 44.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin, 1 Bogen in Querformat mit 4 beschriebenen Seiten, 10zeilig. Der Bogen enthält noch ein Fragment für 4 Singstimmen ohne Text und ein Miserere in D moll von 12 Takten für 4 Singstimmen. Keines der Stücke hat eine Überschrift von Mozart's Hand. Die Echtheit der Antiphone kann bezweifelt werden.

Nr. 32. Kyrie für 4 Singstimmen, Violine, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 91.

Vorlage: Eine nach dem Autograph genommene Abschrift aus dem Nachlasse Köchel's; das Autograph selbst hat Aloys Fuchs besessen.

Nr. 33. Kyrie für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 116.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin, überschrieben: »Missa brevis«, 3 Blätter in Querformat mit 6 beschriebenen Seiten, 10zeilig. Nur das Kyrie ist vorhanden. Systeme ohne Bezeichnung.

Nr. 34. Kyrie für 4 Singstimmen und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 221.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin, 1 Bogen mit 4 beschriebenen Seiten in Querformat, 12zeilig. Der Bogen enthält auf dem 1. Blatt einen Satz von 16 Takten für Sopran, Alt, Tenor und bezifferten Bass, C dur, ohne Text, aber anscheinend zu Worten des Requiems bestimmt, und das unter Nr. 30 dieser Serie veröffentlichte Stück, welches in einem Satz von 15 Takten für Sopran, Alt, Tenor, Bass und bezifferten Bass (C moll) besteht, mit dem Text »Lacrymosa dies illa« u. s. w. (vergl. Köch. Verz. Anhang II, Nr. 21), auf dem 2. Blatt obiges Kyrie. Keines der Stücke hat eine Überschrift von Mozart's Hand.

Nr. 35. Credo für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Bass und Orgel.

Köch. Verz. Nr. 337.

Vorlage: Eine nach dem Autograph genommene Abschrift aus dem Nachlasse Köchel's.

Nr. 36a. Cantate „Dir, Seele des Weltalls" für Männerstimmen, Solo-Sopran und Klavier.

Nr. 36b. Cantate „Dir, Seele des Weltalls" für vollen Chor, Solo-Sopran und Orchester.

Köch. Verz. Nr. 429.

Vorlage: Abschrift im Besitze des Mozarteums zu Salzburg.

Nr. 37. L'Oca del Cairo. Opera buffa in due Atti.

Köch. Verz. Nr. 422.

Nr. 38. Lo Sposo deluso. Opera buffa in due Atti.

Köch. Verz. Nr. 430.

Siehe den Revisionsbericht der Opern etc., Seite 116 ff.

Nr. 39. Arie „Ah, più tremar non voglio" für Tenor mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner.

Köch. Verz. Nr. 71.

Vorlage: Abschrift aus dem Nachlasse Köchel's.

Nr. 40. Arie „Der Liebe himmlisches Gefühl" für Sopran mit Begleitung des Orchesters. Klavierauszug.

Köch. Verz. Nr. 119.

Vorlage: Alter Klavierauszug bei Breitkopf & Härtel erschienen (Verlagsnummer 1871).

Bemerkung:

Die ursprüngliche Besetzung war: 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen und 2 Hörner.

Nr. 41. Arie „Ah, spiegarti, oh Dio" für Sopran mit Begleitung des Pianoforte.

Köch. Verz. Nr. 178.

Vorlage: Abschrift von Aloys Fuchs im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin, mit der Bemerkung: »Nach Mozart's Originalhandschrift«.

Nr. 42. Duett „Welch ängstliches Beben" (zur Oper „Die Entführung aus dem Serail") für 2 Tenorstimmen mit Begleitung des Orchesters.

Köch. Verz. Nr. 389.

Vorlage: Partitur-Entwurf mit beigefügtem Klavierauszug, bei Johann André, Offenbach a. M. erschienen (Verlagsnummer 7379).

Im Vorwort schreibt Julius André: »Unter dem musikalischen Nachlass Mozart's befanden sich auch verschiedene Brouillons aus seiner Oper »Die Entführung aus dem Serail«. Bei wiederholt vorgenommener Revision sämmtlicher Manuscripte schien das vorliegende Duett zwischen Belmont und Pedrillo mir historisch zu interessant, um nicht endlich der Vergessenheit entrissen zu werden. — Es war ursprünglich bestimmt, kurz vor der Befreiungsscene in besagter Oper benutzt zu werden. Der Componist legte es jedoch später auf die Seite, und schaltete dagegen einen kurzen Dialog und die bekannte Romanze Hmoll ein. — Höchst wahrscheinlich rührt der Text, oder doch ein Theil desselben, von Mozart selbst her, namentlich die komischen Reime im Gesange Pedrillo's, worin der Componist bekanntlich eine grosse Fertigkeit besass.«

Bemerkung:

Seite 3 (55), III. Accolade, Takt 1, erstes Viertel der Bässe nach dem Partiturentwurf »es«, nach dem Klavierauszuge »c«; erstere Note wird ein Druckfehler sein.

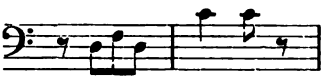
Nr. 43. Arie „Männer suchen stets zu naschen" für eine Basstimme mit Begleitung des Orchesters.

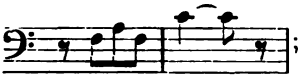
Köch. Verz. Nr. 433.

Vorlagen:

1. Alte Abschrift im Besitze von Breitkopf & Härtel.
2. Abschrift aus dem Nachlasse Köchel's.

Bemerkung:

Seite 1 (57), Takt 5 und 6 die Bässe nach Vorlage 1 

dagegen im letzten Takt der Seite 1 (57) ff.  ;

wir folgten der Vorlage 2.

Nr. 44. Terzett „Del gran regno delle amazoni" für eine Tenor- und zwei Bassstimmen mit Begleitung des Orchesters.

Köch. Verz. Nr. 434.

Vorlage: Abschrift aus dem Nachlasse Köchel's.

Nr. 45. Arie „Müsst' ich auch durch tausend Drachen" für Tenor mit Begleitung des Orchesters.

Köch. Verz. Nr. 435.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze S. H. des Herzogs Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha. 8 Blätter mit 16 nicht vollständig beschriebenen Seiten in Querformat, 12zeilig. Von Nissen's Hand ist bemerkt: »Singstimmen und Bass ganz, übrigens nicht ganz instrumentirt. Von Mozart und seine Handschrift.« Dann folgt von fremder Hand geschrieben die Jahreszahl »1783«. Die 12 Systeme der Partitur haben von oben nach unten die Bezeichnungen: 2 Violini (2 Systeme), Viole, 1 Flauto, 1 Oboe, 1 Clarinetto in *A*, 2 Corni in *D*, 2 Clarini in *D*, Tympani in *D*, 2 Fagotti, Karl, Bassi.

Nr. 46. Terzett „Se lontan, ben mio, tu sei" für 2 Soprane und eine Bassstimme mit Begleitung von 2 Clarinetten und einem Bassethorn.

Köch. Verz. Nr. 438.

Vorlagen:

1. Autograph der Begleitung im Besitze von Julius André in Frankfurt a. M. Siehe Serie 6 Nr. 30 (Köch. Verz. Nr. 436).

2. Abschrift des im Stift Kremsmünster befindlichen Autographs der ersten 7 Takte der Singstimmen aus dem Nachlasse Köchel's.

Nr. 47. Arie „In te spero, o sposo amato" für eine Sopranstimme mit begleitendem Basse.

Köch. Verz. Nr. 440.

Vorlage: Abschrift aus dem Nachlasse A. Fuchs im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin, ohne Überschrift. Der Anfang steht auch in Nissen's Biographie Mozart's (Anhang Seite 28).

Bemerkung:

Die Abschrift enthält mehrere Schreibfehler, die leicht zu beseitigen waren.

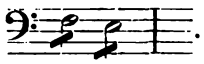
Nr. 48. Arie für Sopran „Schon lacht der holde Frühling" mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Clarinetten, 2 Fagotten und 2 Hörnern.

Köch. Verz. Nr. 580.

Vorlage: Abschrift im Besitze der Königlichen Bibliothek zu Berlin aus dem Nachlasse Otto Jahn's und von diesem mit eigenhändigen Bemerkungen und Korrekturen versehen.

Bemerkungen: »Ohne Überschrift im Original« (Bemerk. O. Jahn's). — Das Orchester war nach Köchel's Angabe so beabsichtigt: 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner. — Die Violinschlüssel am Anfang des 4. und 5. Systems von Jahn's Hand nachgetragen.

Zwischen Takt 13 und 14 ist »von fremder Hand« (O. Jahn) ein Zeichen 𝄋, welches andeuten soll, dass die von hier aus folgenden acht Takte als Schlussritornell benutzt werden können. Am Ende dieser acht Takte steht dann, ebenfalls »von fremder Hand« (O. J.) das Wort Fine.

Takt 18 in den Bässen  .

Nr. 48a. Arie „Se ardire, e speranza" für Sopran mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Flöten und 2 Hörnern.

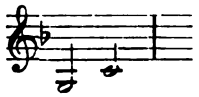
Köch. Verz. Nr. 82.

Vorlage: Eine nach dem Autograph von Herrn Ch. Malherbe in Paris angefertigte Abschrift; das Autograph selbst befindet sich im Besitze des Herrn Albert Cahen in Paris. 10 Blätter mit 17 beschriebenen Seiten in Querformat, 10zeilig. Auf der ersten den Umschlag bildenden Seite die von Mozart geschriebenen Worte: »n° 19 Se ardire, e speranza. Vollständig«, auf der dritten Seite: »di Amadeo Wolfgango Mozart nel mese d'Aprile anno 1770 à Roma.« Der Text ist entnommen Metastasio's Demofoonte Akt 1, Scene XIII.

Diese Arie, als beglaubigt und vollständig, gehört in die Serie VI, konnte jedoch in diese nicht aufgenommen werden, da das Autograph erst nach Fertigstellung derselben aufgefunden wurde.

Revisionsbemerkungen:

Seite 5 (23), II. Accolade, Takt 2, II. Violine:

 ;

wir änderten nach dem gleichen Takt, dem zehnten der Seite 2 (20).

An 3 Stellen, sie beginnen Seite 2 (20), vorletzter Takt, Seite 4 (22), II. Accolade, Takt 5, Seite 5 (23), vorletzter Takt ist das ohne Contrabass geführte Violoncell theils im Tenor- theils im Altschlüssel, eine Oktave höher wie die Viola, notirt. Diese Lage kann unmöglich die gedachte gewesen sein, wir schrieben hierfür die tiefere Oktave.

Nr. 49. Solfeggien für eine Sopranstimme mit und ohne Begleitung.

Köch. Verz. Nr. 393, 2—5.

Vorlagen:

1. a. Autograph im Besitze S. H. des Herzogs Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha mit der Überschrift: »Solfeggio per la mia cara consorte«, 1 Blatt mit 2 beschriebenen Seiten in Querformat, 12 zeilig. Diese Handschrift enthält die Sopranstimme der Solfeggie, welche Seite 3 (79), VIII. Accolade beginnt; das System für den Bass ist vorhanden, aber leer. (Köch. Verz. 393[5].)

b. Autograph in demselben Besitze wie Vorlage 1. a mit der Überschrift: »Essercizio per il Canto«, 1 Blatt mit einer auf 7 Systemen beschriebenen Seite in Querformat, 12 zeilig. Diese Handschrift enthält die Solfeggie Seite 5 (81), VI. Accolade beginnend.

2. Abschrift aus dem Nachlasse Köchel's.

3. Alte Abschrift im Besitze von Breitkopf & Härtel mit der Überschrift »Solfeggio per la Cara mia Consorte!« Die Abschrift ist unvollständig und nicht ganz genau.

Nr. 50. Scherzhaftes Quartett „Caro mio Druck und Schluck" (Text von W. A. Mozart) für Sopran, 2 Tenore und Bass mit Begleitung des Pianoforte. Fragment.

Köch. Verz. Anhang I, Nr. 5.

Vorlage: Alte Abschrift im Besitze von Breitkopf & Härtel mit der Bemerkung: »Copie nach Mozart's Original-Handschrift.« Letztere war früher im Besitze der Wittwe Mozart. Vergleiche Mozartiana von Gustav Nottebohm (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1880 Seite 125, 132, 40).

Nr. 51. Kanon für 4 Stimmen.

Köch. Verz. Anhang IV, Nr. 191.

Vorlage: Alte Abschrift im Besitze von Breitkopf & Härtel. Verzeichnet steht der Kanon in Breitkopf & Härtel's handschriftlichem Kataloge Seite 134 unter Nr. 27.

Nr. 52. Kanon (Text von W. A. Mozart) für 4 Stimmen.

Köch. Verz. Nr. 232.

Vorlage: Alter Druck von Breitkopf & Härtel: »Oeuvres de Mozart. Cahier XVI contenant VI Sonatines pour le Pianoforte avec accompagnement de Violon et XVI Canons.« In dieser Ausgabe lautet der Text des Kanons: »Wer nicht liebt Wein und Weiber und Gesang etc.«

Nr. 53. Kanon für 5 Stimmen.

(Fehlt in Köchel's Verzeichniss.)

Vorlage: Abschrift im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Bemerkung:

Siehe Otto Jahn's Mozart-Biographie II. Auflage I. 115.

Nr. 54. Arie „Conservati fedele" für Sopran mit Begleitung von Streichinstrumenten.

Köch. Verz. Nr. 23.

Vorlage: Eine nach dem Autograph von Herrn Ch. Malherbe in Paris angefertigte Abschrift; das Autograph selbst, früher im Besitze von Sigm. Thalberg, im Dezember 1886 bei Liepmannssohn in Berlin, im Februar 1887 bei Eugène Charavay in Paris versteigert, besteht aus 6 Blättern mit 9 beschriebenen Seiten in Querformat, 10 zeilig und führt die handschriftliche Überschrift »di Wolfgango Mozart«.

Das Wiederauftauchen dieses verschollenen Autographs ist deshalb von besonderem Interesse, weil uns mit demselben die Originalcomposition des Werkes vorgeführt wird, während sich die in Serie VI unter Nr. 2 veröffentlichte Fassung als spätere Bearbeitung herausstellte. Ob letztere von Wolfgang oder von Leopold Mozart ausgeführt worden ist, bleibt fraglich; dass aber einer von beiden die Hand im Spiele gehabt habe, darf nahezu mit Bestimmtheit angenommen werden.

Das Manuskript der Königlichen Bibliothek zu München (Vorlage zu Serie VI Nr. 2) enthält die Überschrift »di Wolfgango Mozart | compositore di 9 Anj | à la Haye | 1766 nel janaro« und hierzu bemerkt Otto Jahn: »Die Worte di Wolfgango sind bestimmt von diesem selbst, die übrigen von Leopold Mozart geschrieben. Die Partitur halte ich für eine sehr sorgfältig gemachte Reinschrift von Wolfgang Mozart's Hand.« Vater und Sohn bestätigen durch die Überschrift die Echtheit der Composition.

Nach unserer individuellen Auffassung ist die Umarbeitung dem Vater zuzuschreiben. Leopold Mozart stand dem Sohne bei Composition des ungefähr zu derselben Zeit entstandenen Galimathias musicum helfend zur Seite: ein ähnlicher Fall mag hier vorliegen.

Revisionsbemerkungen:

Seite 2, II. Accolade, Takt 8, erstes Viertel, Viola } das
— III. Accolade, Takt 3, zweites Viertel, Bässe }
Gebälk wurde nach den betreffenden Parelleltakten in geändert.

Seite 4, Takt 1, I. Violine die Viervierteltelnote $\bar{\bar{e}}$; offenbar ein Schreibfehler, der nach dem viertfolgenden, gleichen Takte corrigirt werden konnte.

Nr. 55. Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell.

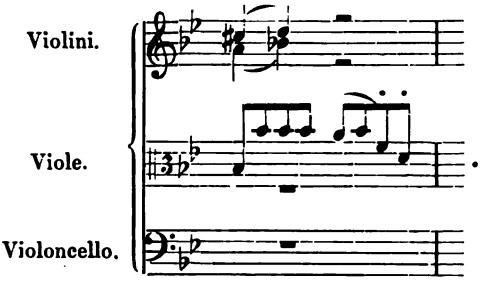
Köch. Verz. Anhang II. Nr. 80.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der Königlichen Bibliothek zu Berlin. 3 Blätter mit 6 beschriebenen Seiten in Querformat, 12 zeilig.

Bemerkungen:

Die Angabe Köchel's (Verz. Seite 506, Zeile 11), das Quintettfragment stände im $^3/_4$ Takt, beruht auf einem Irrthume; Nissen in der Mozart-Biographie (Anh. 16, Nr. 12) giebt richtig »alla breve« an.

Seite 2, Takt 3 lautet in erster, verworfener Fassung:



Nr. 56. Symphonie für 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen und 2 Hörner.

Köch. Verz. Nr. 98.

Vorlage: Alte, von Aloys Fuchs herstammende, im Besitze des steiermärkischen Musikvereins in Graz befindliche Stimmen für Violino I., Violino II., Viola, Basso, Oboa (sic!) I., II., Corno I., II.

Die Instrumentirung der Symphonie war L. v. Köchel unbekannt, ihm hat eine Bearbeitung für 2 Pianoforte, von H. Ludw. Gall in Wien angefertigt, vorgelegen. Er schreibt in seinem Mozart-Kataloge über dieses Werk: »Auf die Autorität von Al. Fuchs und Ludwig Gall, welche sie für echt hielten, nehme ich diese Symphonie auf, da sie ausserdem die Instrumente, den Umfang und vielleicht auch den Gedankengehalt von ähnlichen Werken um 1770 für sich hat.«

Auch wir halten die Symphonie für eine Composition Mozart's; nur ihm eigen sind die sangbaren, einschmeichelnden Melodiebildungen. In der Form gerundet, ist sie in der Stimmenführung doch nicht frei von einzelnen Unebenheiten, welche darauf hinweisen, dass dieses Werk einer Zeit angehört, in der sich Wolfgang noch nicht diejenige Sicherheit angeeignet hatte, welche selbst die Begabtesten nur durch Übung erlangen. Es ist eine Jugendarbeit; aber auch als solche wird sie den Verehrern Mozart'scher Muse nicht unwillkommen sein.

Revisionsbemerkungen:

Seite 7, Takt 7, die Hörner, erstes und zweites Viertel die Zweiviertelnote $\overline{\overline{d}}$; der Ton harmonirt nicht zum Sextaccord von F dur und wurde in $\overline{\overline{c}}$ geändert.

Seite 7, Takt 16 bis 18: die dynamischen Zeichen lassen sich nicht in Übereinstimmung bringen; als offene Frage möge der Eintritt des »forte« dahingestellt bleiben.

Seite 8, Takt 4: es fehlt die Stimme der Oboe II; sie wurde nach dem gleichen Takte, dem ersten dieser Seite ergänzt.

Seite 8, Takt 5, die Violinen, zweite und dritte Note $\overline{h}$ $\overline{\overline{c}}$; in der Möglichkeit liegt, dass die Noten, wie die der Viola $\overline{\overline{c}}$ $\overline{h}$ heissen sollen.

Seite 9, Takt 6, I. Violine, letzte Note ā, bei gleichen Stellen finden wir $\overline{f}$; erstere Note wird ein Schreibfehler sein.

Seite 14, Menuetto, Takt 3, — 15, — 2, Viola, drittes Viertel: das Gebälk , verglichen mit dem der Violinen , ist auffallend. Die punktirte Balkenunterlage der Oboen

halten wir für beabsichtigt, ob bei der gleichen der Viola sich ein Versehen eingeschlichen hat oder nicht, möge dahingestellt bleiben.

Der zweite Theil des Trio (Seite 15) ist in den Stimmen der Hörner ungenau. Statt der 8 Takte, welche der Theil enthält, hat das I. Horn 9, das II. Horn dagegen 7 Takte; da der Fehler in der ersten Hälfte des Theiles liegt, und diese vier Takte vermuthlich in den Stimmen der Hörner gleiche sein sollen, liess sich die Correctur leicht bewerkstelligen.

Seite 15, vorletzter Takt, Viola, erstes Viertel $\bar{a}$; die Note scheint eine Terz zu hoch gerathen zu sein und soll wohl $\bar{f}$ heissen; wir änderten in diesem Sinne. Man betrachte auch den fast gleichlautenden Takt 8 dieser Seite.

Die dynamischen Zeichen in der Stimme der Viola weichen im Presto von denen der übrigen Stimmen ab; eine Übereinstimmung herbeizuführen, war nothwendig.

Seite 17, Takt 9, Viola: die beiden Zeichen finden wir in verkehrter Stellung, statt dass die Viertelpause der Note folgen soll, steht sie vor derselben. In diesem sowie in dem vorhergehenden Takte soll die Viola wohl »col Basso« geführt werden; wir änderten hiernach.

Anhang.

Nachweis über zwei Autographe, welche nach Fertigstellung der Gesammtausgabe aufgefunden worden sind.

1. „Daphne, deine Rosenwangen". Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Köch. Verz. Nr. 52. (Serie 7 Nr. 1.)

Das Autograph, bisher verschollen, ist in Paris aufgetaucht und befindet sich jetzt im Besitze des Herrn Ch. Malherbe daselbst. Nach seinen Mittheilungen besteht die Handschrift aus einem Blatte mit einer beschriebenen Seite in Querformat, 10zeilig und zeigt die von fremder Hand geschriebene Bemerkung: »von H. Wolfgang Mozart einem jungen Menschen von zwölf Jahren.« Auch der Text, der nur die erste Strophe enthält, scheint nicht von Mozart geschrieben zu sein. Die Differenzen, welche Herr Malherbe zwischen dem Autograph und dem Druck fand, lassen wir folgen.

Die gedruckte Vorlage, welche dem Herausgeber der Serie 7 s. Z. vorgelegen hat, scheint nach einer Abschrift Leopold Mozart's — L. v. Köchel erwähnt sie in seinem Verzeichniss — hergestellt worden zu sein. Mag dies zutreffen oder nicht, jedenfalls können die Abweichungen vom Autograph als Verbesserungen bezeichnet werden und sie berechtigen zu der Annahme, dass der Vater die Composition des Sohnes durchcorrigirt habe: nur in dieser Fassung wird sie bekannt geworden sein.

Das Autograph, mit dem Druck verglichen, zeigt folgende Abweichungen:

Takt 2, drittes Viertel der Oberstimme $\bar{h}$, Takt 6, erstes Viertel der Mittelstimme $\overline{fis}$, Takt 8, drittes Viertel den Zusatz einer Fermate, Takt 13 die Textunterlage »soll ich also wieder-«, Takt 14 die Zweiviertelnoten der Ober- und Mittelstimme $\bar{h}$ und $\bar{a}$, Takt 18 das Fehlen der zweiten Stimme, Takt 28 die Textunterlage »Hoffahrt«, Takt 30 das Fehlen der Mittelstimme und Takt 37, erste Note der Mittelstimme $\bar{d}$.

2. „An die Freude".
Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Köch. Verz. Nr. 53. (Serie 7 Nr. 2.)

Das Autograph dieses Werkes steht auf der Rückseite des ebenbesprochenen und zeigt die von fremder Hand geschriebene Bemerkung: »Dieses Lied ist auch vom zwölfjährigen Herrn Mozart in Wien«; auch hier findet sich nur die erste Strophe des Textes eingetragen.

Die von Herrn Malherbe mitgetheilten Abweichungen vom Druck beschränken sich darauf, dass Takt 15 und 19 das Textwort »Thorheit« steht, Takt 21, erstes Achtel vor der Bassnote f das ♯ fehlt, und dass die letzte Note der Singstimme ā heisst. Letztere Differenz ist nicht ohne Interesse, sie zeigt, dass Wolfgang in betreff der Finalnote der Singstimme noch schwankend war — wir finden den gleichen Fall in der deutschen Operette Zaide Seite 12, II. Accolade, Takt 3 — in allen übrigen Arien der Jugendopern lässt er die Singstimme mit der Oktave und nicht mit der Terz des Grundtones auslaufen.

Berichtigung:

Wo ich in den von mir früher herausgegebenen Revisionsberichten zur Feststellung eines bestimmten Taktes einer mehrere Klammern enthaltenden Seite das Wort »System« gebraucht habe, bitte ich hierfür »Accolade« lesen zu wollen.

Paul Graf Waldersee.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

GESAMMTAUSGABEN

der Werke von

BACH — BEETHOVEN — BUXTEHUDE — CHOPIN — GLUCK — GRÉTRY — MENDELSSOHN — MOZART — PALESTRINA — PURCELL — SCHUBERT — SCHUMANN — SCHÜTZ — WAGNER.

Giovanni Pierluigi da Palestrina's Werke. 1514—94. Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe Partitur, herausgegeben von Th. de Witt, J. N. Rauch, Fr. Espagne, Fr. Commer, F. X. Haberl. Bisher erschienen 21 Bände, gross Folio à ℳ 10. — Subskriptionspreis, à ℳ 15. — einzeln.
Auf 32 Bände berechnet, jährlich erscheinen 2 Bände.

Heinrich Schützens Werke. 1585—1672. Herausgegeben von Philipp Spitta. 12 Bände, gross Folio. Bisher erschienen 7 Bände. Subskriptionspreis à ℳ 15.—.

Dietrich Buxtehude's Orgelkompositionen. 1637—1707. Kritisch revidirte Gesammtausgabe Partitur, herausgegeben von Philipp Spitta. Vollständig in 2 Bänden, Folio à ℳ 18.—. Einzelausgabe in 12 Heften à ℳ 2. 75 bis ℳ 1. 75.

Henry Purcell's Werke. 1658—95. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe (Partitur., herausgegeben von der Purcell-Gesellschaft in London. Gross Folio. Jährliche Subskription. ℳ 21. —. I. Jahrgang: Das Yorkshire-Fest — Timon von Athen.

Johann Sebastian Bach's Werke. 1685—1750. Ausgabe der Bach-Gesellschaft Partitur. Bisher erschienen 34 Jahrgänge. Folio à ℳ 15. — Subskriptionspreis, à ℳ 30. — einzeln.

Christoph Willibald Ritter von Gluck's Haupt-Opern. 1714—1787. Kritisch durchgesehene Ausgabe Partitur, herausgegeben von F. Pelletan, B. Damcke, C. Saint-Saëns. Bisher erschienen Alceste, Iphigenia in Aulis, Iphigenia in Tauris. Royal-Format à Band ℳ 72. —. In Vorbereitung: Armida, Orpheus.

André Ernest Modeste Grétry's Werke. 1741—1813. Kritisch durchgesehene Ausgabe (Partitur mit unterlegtem Klavierauszug, herausgegeben von der Kommission für Veröffentlichung von Werken der alten belgischen Musiker. Bisher erschienen 8 Bände. Gross Folio. Subskriptionspreis 12 ℳ. Einzelpreis 16 ℳ für den Band

Wolfgang Amadeus Mozart's Werke. 1756—1791. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe Partitur, herausgegeben von J. Brahms, F. Espagne, O. Goldschmidt J. Joachim, L. v. Köchel, G. Nottebohm, C. Reinecke, J. Rietz, E. Rudorff, Ph. Spitta, P. Graf Waldersee, Fr. Wüllner. 24 Serien inkl. Supplementband. Folio. Preis ℳ 1000. —.

Ludwig van Beethoven's Werke. 1770—1827. Vollständige kritisch durchgesehene Ausgabe Partitur und Stimmen, herausgeg. von S. Bagge, F. David, F. Espagne, E. Mandyczewski, G. Nottebohm, C. Reinecke, E. F. Richter, J. Rietz. Vollständig in 25 Serien inkl. Suppl.-B. Folio. Partitur Preis ℳ 627.40. — Stimmen ℳ 521.40.

Franz Schubert's Werke. 1797—1828. Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe Partitur und Stimmen, herausgegeben von J. Brahms, Ignaz Brüll, A. Door, Julius Epstein, J. N. Fuchs, Jos. Gänsbacher, J. Hellmesberger, E. Mandyczewski. 22 Serien Folio. Partitur Preis ℳ 500. —.

Felix Mendelssohn Bartholdy's Werke. 1809—1847. Kritisch revidirte Gesammtausgabe von Julius Rietz. Vollständig in 19 Serien. Folio. Partitur Preis ℳ 445. 70. Stimmen Preis ℳ 446. 65. Klavierauszüge ℳ 113. 70.

Friedrich Chopin's Werke. 1809—1849. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe, herausgegeben von W. Bargiel, J. Brahms, A. Franchomme, F. Liszt, C. Reinecke, E. Rudorff. Vollständig in 14 Bänden Folio. Original-Pianofortewerke Preis ℳ 52. 20. Kammermusik. Orchesterpartitur Preis ℳ 33. 30. Orchesterstimmen Preis ℳ 32. 45. Nachlass Preis ℳ 9. 30

Robert Schumann's Werke. 1810—1856. Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe, herausgegeben von Clara Schumann. Partitur, Stimmen, Klavierauszüge. 13 Serien, Folio. Partitur Preis 190. —. Stimmen Preis a Bog. 30 ₰. Klavierauszüge der Gesangwerke Preis ℳ 76. 95.

Richard Wagner's musikalisch-dramatische Werke. 1813—1883. Ausgaben der Originalverleger Folio in gleichmässigen Einbänden Klavierauszüge zu zwei Händen 11 Bände ℳ 210. 75. Klavierauszüge zu vier Händen. 11 Bände ℳ 252. 25. Klavierauszüge mit Text. 11 Bände ℳ 304.50. Gleichmässige Partiturausgabe von Lohengrin Tristan und Isolde. Meistersinger, Ring des Nibelungen. Jedes Werk in 12 Lief. zu je ℳ 10.— oder in 24 Lief. zu je ℳ 5.— oder in einem Bande zu ℳ 120.—.

Original-Einbände für jeden Band ℳ 2. —.

W. A. Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Supplement.

Revisionsbericht

nach den hinterlassenen Papieren von Gustav Nottebohm

zusammengestellt von **Paul Graf Waldersee.**

Serie IX. X. XI.

Cassationen, Serenaden und Divertimente für Orchester. — Märsche und kleinere Stücke für Orchester (auch für Harmonika und Orgelwalze). — Tänze für Orchester.

Revisor: Gustav Nottebohm.

Leipzig.

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1883.

MOZART'S WERKE.

Revisionsbericht.

Serie XIII—XXII.

Ausser den Abschriften im Besitze von Prof. Otto Jahn, Ritter von Köchel u. A., sowie den älteren gedruckten Ausgaben, wurden die nachstehend unter Angabe der Besitzer verzeichneten Originalhandschriften als Redaktionsvorlagen benutzt.

Serie u. Nr.	Titel	Köch.-Verz.	Besitzer der Originalhandschriften
XIII. 1.	Quintett. Bdur ₵	174	Königl. Bibliothek, Berlin.
2.	» Cmoll C	406	Mr. Jul. Marshall, London.
4.	» Cdur C	515	Herr Emil Streicher, Wien.
5.	» Gmoll C	516	» F. A. Grassnick, Berlin.
8.	» Esdur 6/8	614	» Aug. André, Offenbach.
XIV. 1.	Quartett. Gdur 3/4	80	Königl. Bibliothek, Berlin.
8.	» Fdur C	168	Herr Aug. André, Offenbach.
9.	» Adur 3/4	169	Königl. Bibliothek, Berlin.
11.	» Esdur C	171	Herr F. A. Grassnick, Berlin.
12.	» Bdur 3/4	172	Mr. Jul. Marshall, London.
13.	» Dmoll C	173	Königl. Bibliothek, Berlin.
14.	» Gdur C	387	Mr. Plowden, London.
15.	» Dmoll C	421	» » »
16.	» Esdur ₵	428	» » »
17.	» Bdur 6/8	458	» » »
18.	» Adur 3/4	464	» » »
19.	» Cdur 3/4	465	» » »
20.	» Ddur ₵	499	» » »
21.	» Ddur ₵	575	» » »
22.	» Bdur 3/4	589	» » »
23.	» Fdur C	590	» » »
28.	» Ddur C	285	Königl. Bibliothek, Berlin.
29.	» Adur C	298	K. k. Hofbibliothek, Wien.
XV. 1.	Duo. Gdur C	423	Herr K. Ferd. Heckel, Mannheim.
2.	» Bdur C	424	» » » » »
3.	» Cdur 3/4	487	Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien.
4.	Divertimento. Esdur(C)	563	Mr. Pole, Esq. F. R. S., London.
XVI. 1.	Koncert. Fdur C	37	Königl. Bibliothek, Berlin.
2.	» Bdur C	39	» » »
3.	» Ddur C	40	» » »
4.	» Gdur 3/4	41	» » »
7.	» f. 3 Pianoforte Fdur C	242	» » »
8.	Koncert. Cdur C	246	» » »
9.	» Esdur C	271	» » »
10.	» f. 2 Pianoforte Esdur C	365	» » »
11.	Koncert. Fdur 3/4	413	» » »

Serie u. Nr.	Titel	Köch.-Verz.	Besitzer der Originalhandschriften
XVI. 12.	Koncert. Adur C	414	Königl. Bibliothek, Berlin.
13.	» Cdur C	415	» » »
14.	» Esdur 3/4	449	» » »
15.	» Bdur C	450	Grossherzogl. S. Bibliothek, Weimar.
16.	» Ddur C	451	Königl. Bibliothek, Berlin.
17.	» Gdur C	453	» » »
18.	» Bdur C	456	» » »
19.	» Fdur C	459	» » »
20.	» Dmoll C	466	Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien.
21.	» Cdur C	467	Herr Königl. Oberhofkapellmeister W. Taubert, Berlin.
22.	» Esdur C	482	Königl. Bibliothek, Berlin.
24.	» Cmoll 3/4	491	Herr Prof. Otto Goldschmidt, London.
25.	» Cdur C	503	Königl. Bibliothek, Berlin.
26.	» Ddur C	537	Herr Aug. André, Offenbach.
27.	» Bdur C	595	Königl. Bibliothek, Berlin.
28.	» Rondo. Ddur [2/4	382	» » »
XVII. 2.	Quartett. Gmoll C	478	Herr Bolko Graf v. Hochberg in Rohnstock.
4.	Trio Nr. 1. Bdur 3/4	254	Königl. Bibliothek, Berlin.
6.	» » 3. Gdur C	496	Herr Hofkapellmeister Karl Eckert, Berlin.
7.	» » 4. Es dur 6/8	498	Herr Jul. André, Frankfurt a. M.
8.	» » 5. Bdur C	502	Königl. Bibliothek, Berlin.
9.	» » 6. Edur 3/4	542	» » »
10.	» » 7. Cdur C	548	Kaiserl. öffentliche Bibliothek, St. Petersburg.
11.	» » 8. Gdur C	564	Königl. Bibliothek, Berlin.
XVIII. 24.	Sonate. Cdur C	296	Mr. Locker, London.
31.	Allegro einer Sonate. Bdur C	372	Herr C. A. André, Frankfurt a. M.
33.	Sonate. Fdur C	377	Mr. A. Geo. Kurtz, Wavertree bei Liverpool.
34.	» Bdur C	378	Königl. Bibliothek, Berlin.
35.	» Gdur 2/4	379	Herr Aug. André, Offenbach.
36.	» Esdur C	380	» » » »
40.	» Bdur C	454	Mr. A. Geo. Kurtz, Wavertree bei Liverpool.
41.	» Esdur 3/4	481	Königl. Bibliothek, Berlin.
42.	» Adur 6/8	526	» » »
44.	12 Variationen. Gdur C	359	Mr. A. Geo. Kurtz, Wavertree bei Liverpool.
45.	6 Variationen. Gmoll 6/8	360	Mr. A. Geo. Kurtz, Wavertree bei Liverpool.
XIX. 2.	Sonate. Bdur C	358	British Museum, London.
4.	» Fdur 3/4	497	Mr. J. Street, London.
5.	» Cdur C	521	» » » »
6.	Andante. Gdur 2/4	501	Mme. P. Viardot, Paris.
8.	Sonate. Ddur C.	448	Se. Hoheit Herzog Ernst von Sachsen-Koburg-Gotha.

MOZART'S WERKE.

Revisionsbericht.

Serie VIII.

Ausser den Abschriften im Besitze von Prof. Otto Jahn, Ritter v. Köchel u. A., sowie den älteren gedruckten Ausgaben, wurden die nachstehend unter Angabe der Besitzer verzeichneten Originalhandschriften als Redaktionsvorlagen benutzt.

Nr.	Titel	Köch.-Verz.	Besitzer der Originalhandschriften
1.	Symphonie. Esdur C	16	Königl. Bibliothek, Berlin.
3.	» Esdur C	18	» » »
5.	» Bdur C	22	» » »
6.	» Fdur C	43	» » »
7.	» Ddur C	45	» » »
8.	» Ddur 3/4	48	» » »
9.	» Cdur C	73	» » »
10.	» Gdur C	74	» » »
12.	» Gdur 3/4	110	» » »
13.	» Fdur 3/4	112	Herren Max Cohen & Sohn, Bonn.
14.	» Adur ¢	114	Königl. Bibliothek, Berlin.
15.	» Gdur 3/4	124	» » »
16.	» Cdur 3/4	128	Herr General-Musikdirektor Dr. Jul. Rietz, Dresden.
17.	» Gdur C	129	Königl. Bibliothek, Berlin.
18.	» Fdur C	130	» » »
19.	» Esdur C	132	» » »
20.	» Ddur C	133	» » »
21.	» Adur 3/4	134	» » »
22.	» Cdur C	162	Herr A. Cranz, Hamburg.
23.	» Ddur C	181	» » » »
24.	» Bdur C	182	» » » »
25.	» Gmoll C	183	» » » »
26.	» Esdur C	184	» » » »
27.	» Gdur 3/4	199	» » » »
28.	» Cdur 3/4	200	» » » »
29.	» Adur C	201	» » » »
30.	» Ddur 3/4	202	» » » »
31.	» Ddur C	297	Königl. Bibliothek, Berlin.
32.	» Gdur C	318	Herr Kammermusikus Liebig, Berlin.
33.	» Bdur 3/4	319	Königl. Bibliothek, Berlin.
34.	» Cdur C	338	» » » und Herr Ch. Malherbe, Paris, welch' letzterem die ersten 38 Seiten gehören.
37.	» Gdur 3/4	444	Königl. Bibliothek, Berlin.
38.	» Ddur C	504	» » »
39.	» Esdur C	543	» » »
40.	» Gmoll ¢	550	Herr Dr. Joh. Brahms, Wien.
41.	» Cdur C	551	Königl. Bibliothek, Berlin.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Serie u. Nr.	Titel	Köch.-Verz.	Besitzer der Originalhandschriften
XX. 1.	Sonate. Cdur C	279	Königl. Bibliothek, Berlin.
2.	» Fdur 3/4	280	» » »
3.	» Bdur 2/4	281	» » »
4.	» Esdur C	282	» » »
5.	» Gdur 3/4	283	» » »
6.	» Ddur C	284	» » »
8.	» Amoll C	310	» » »
9.	» Ddur C	311	» » »
10.	» Cdur 2/4	330	» » »
12.	» Fdur 3/4	332	Philharmonische Gesellschaft, Laibach.
13.	» Bdur C	333	Königl. Bibliothek, Berlin.
18.	Phantasie mit Fuge. Cdur C	394	Mr. A. Geo. Kurtz, Wavertree bei Liverpool.
21.	Phantasie. Cmoll C	475	Mr. Jul. Marshall, London.
XXI. 11.	Zehn Variationen über »Unser dummer Pöbel meint.« Gdur C	455	Mr. A. Geo. Kurtz, Wavertree bei Liverpool.
XXII. 1.	Menuett Nr. 1 mit Trio. Gdur 3/4	1	Museum Carolino-Augusteum, Salzburg.
5.	Menuett Nr. 5. Ddur 3/4	94	Königl. Bibliothek, Berlin.
7.	Rondo. Ddur C	485	Herr Franz Niemeczek, Wien.
8.	Kleines Rondo. Fdur [¢	494	Herr Prof. Dr. J. Joachim, Berlin.
9.	Rondo. Amoll 6/8	511	Mr. A. Geo. Kurtz, Wavertree bei Liverpool.
10.	Suite. Cdur C	399	Herr Aug. André, Offenbach.
11.	Fuge. Gmoll C	401	Herr Jul. André, Frankfurt. a. M.
13.	Allegro einer Sonate. Gmoll 3/4	312	Herr Prof. Dr. Wach, Leipzig.
16.	Adagio. Hmoll C	540	Mr. A. Geo. Kurtz, Wavertree bei Liverpool.
18.	36 Kadenzen.	624	Königl. Bibliothek, Berlin. Herr Prof. Dr. v. Halm, München. Herr Prof. Dr. Spitta, Berlin.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

MOZART'S WERKE.

Revisionsbericht.

Serie IX.

Nr. 1. Cassation Nr. 1.

Köch. Verz. Nr. 63.

Vorlagen:

1. Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin, von fremder Hand überschrieben: »Divertimento«. Querformat, 10 Blätter mit 17 beschriebenen Seiten, 12zeilig.

2. Alte geschriebene Stimmen im Besitze von Breitkopf & Härtel, betitelt: »Cassatio à 2 Violini, 2 Oboe, 2 Corni, 2 Viole e Basso. Del Sig^re^ Wolfgango Mozart«.

Nr. 2. Cassation Nr. 2.

Köch. Verz. Nr. 99.

Vorlagen:

1. Autographe Partitur des ersten Satzes im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin, mit Röthel überschrieben: »Marche«. Querformat, ein Bogen mit 3 beschriebenen Seiten, 10zeilig.

2. Alte geschriebene Stimmen im Besitze von Breitkopf & Härtel, betitelt: »Cassatio à 2 Violini, 2 Oboe, 2 Corni, Viola e Basso. Del Sig^re^ Wolfgango Mozart«.

Bemerkungen:

Die Stimmen, die vom Allegro molto Seite 2 (20) ab für die Redaktion die einzige Vorlage bildeten, erwiesen sich als sehr unzuverlässig; die hauptsächlichsten Fehler derselben mögen in Folgendem erwähnt werden:

Seite 3 (21), System 3, Takt 5, erstes Achtel der Viola: $\overline{f}$ statt $\overline{a}$.

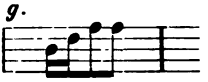
Seite 5 (23), System 3. Am Anfang des Andante steht in der Bassstimme von der Hand dessen, der die Stimme geschrieben hat: »*pizz.*« und beim 3. Takt der folgenden Seite, aber von anderer Hand: »*arco*«. Beide Bezeichnungen wurden fortgelassen; die in diesem Satze vorkommenden Bindungen widersprechen dem *pizzicato*.

Seite 6 (24), System 3, Takt 3 das erste Sechszehntel des zweiten Viertels der Viola: $\overline{f}$ statt $\overline{d}$.

Seite 8 (26), Takt 7, erstes Viertel der Viola: g statt f.

Seite 12 (30), System 2, Takt 3, drittes Achtel im Bass: d statt B.

Seite 14 (32), Takt 6, sechstes Achtel in der I. Violine: $\overline{\overline{f}}$ statt $\overline{\overline{g}}$.

Seite 14 (32), drittletzter Takt, zweite Hälfte in der I. Violine: 

Nr. 3. Serenade Nr. 1.

Köch. Verz. Nr. 100.

Vorlagen:

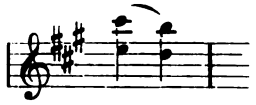
1. Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin, 20 beschriebene Seiten. Querformat, 10zeilig.

2. Autographe erste Violinstimme des letzten Satzes, Nr. 1 beiliegend, ein Blatt mit einer beschriebenen Seite. Querformat, 10zeilig.

3. Alte geschriebene Stimmen im Besitze von Breitkopf & Härtel, betitelt: »Sinfonia à 2 Violini, 2 Oboi, 2 Corni, 2 Clarini, 2 Viole e Basso. Del Sig^re^ Wolfgango Mozart«. In dieser Bearbeitung als »Symphonie« ist der 2., 3. und 4. Satz der autographen Vorlage weggeblieben; die im Andante Seite 17 (49) verwendeten Flöten sind in die Stimmen der Oboen eingetragen worden.

Bemerkungen:

Seite 5 (37), System 2, Takt 6 die Hornstimmen sind Zusatz.

Seite 18 (50), System 2, Takt 7 heissen die Flöten:  ; nach den Parallelstellen geändert.

Seite 22 (54), Takt 7 sind die Noten der Oboen als Viertel gestrichen.

Die Überschrift des letzten Satzes Seite 20, System 2 lautete ursprünglich: »Finale«, später wurde diese Bezeichnung durchstrichen.

Das Allegro war Anfangs kürzer, es fehlte der am Schlusse stehende Zwischensatz, Seite 21 (53), System 3, Takt 2 bis Seite 22 (54), System 2, Takt 5. Vor dem Anfange desselben hatte Mozart den Kasten zu der »Marche« für 2 Clarini, 2 Corni, 2 Oboi, 2 Violini, Viola und Basso geschrieben; der Marsch sollte in *D* dur und im $^2/_4$ Takt stehen. Keine Note ist vorhanden, nur jene Vorzeichnung, später ist Alles durchstrichen und der Zwischensatz dafür hingeschrieben worden.

Seite 21 (53), System 3, Takt 3 schreibt Mozart vor der ersten Achtelnote: *c* des Basses ausdrücklich ein ♯ vor.

Nr. 4. Serenade Nr. 2 (Contredanse).

Köch. Verz. Nr. 101.

Vorlage: Eine durch O. Goldschmidt mit dem Autograph verglichene Abschrift. Das Autograph selbst ist im Besitze von Alberto Raudegger in London und hat die Überschrift: »Contredance«; von fremder Hand ist daneben vermerkt: »Ständchen«. Früher war diese Handschrift im Besitze André's.

In einem durchschossenen Exemplar des thematischen Verzeichnisses derjenigen Originalhandschriften von Mozart, welche Hofrath André in Offenbach besass, bemerkt Letzterer bei Anführung des Marsches Köch. Verz. Nr. 237, dass die Autographe der Kompositionen von Köch. Verz. Nr. 237, 215, 214, 239, 248, 249, 101 und 188 sämmtlich ein kleines Format haben und sich zusammen in einem Heft von grauem Papier befinden. Da nun 5 jener Kompositionen (Köch. Verz. Nr. 215, 214, 239, 248 und 249) theils 1775, theils 1776 komponirt wurden, so ist anzunehmen, dass die übrigen 3 Kompositionen zu derselben Zeit entstanden. Mit Wahrscheinlichkeit ist desshalb als Kompositionszeit der Serenade Köch. Verz. Nr. 101 das Jahr 1776 anzunehmen.

Nr. 5. Serenade Nr. 3.

Köch. Verz. Nr. 185.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze von August Cranz in Hamburg mit der Überschrift: »Serenata del Sgr: Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart accademico di Bologna e di Verona. à Vienna« . . . Das darauf folgende Datum ist durchstrichen und lautet wahrscheinlich: »nel Agosto 1773«. (Die von Leop. Sonnleithner in den »Recensionen« v. J. 1862 (Seite 612 ff.) angegebene Jahreszahl »1775« kann nicht richtig sein, weil Mozart zu dieser Zeit nicht in Wien anwesend war.) Kleinquerformat, 58 Blätter mit 116 beschriebenen Seiten, 10zeilig. Am Schlusse des Stückes steht: »di Wolfgango Amadeo Mozart«.

Die Serenade ist im Autograph mit dem Marsch in *D*dur Köch. Verz. Nr. 189 zusammengeheftet. Der bunte röthliche Umschlag des Heftes trägt die Aufschrift von Leopold Mozart's Hand: »Serenata Del Sig^re^ Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart Accademico di Bologna e di Verona 1773«. Der Aufschrift L. Mozart's zufolge gehört also der zu Anfang des Heftes stehende Marsch zur Serenade.

Bemerkungen:

Auf die verschiedene Balkenunterlage bei Parallelstellen sei aufmerksam gemacht:

Seite 8 (68), letzter Takt und Seite 9 (69), Takt 2, erstes Viertel in den Oboen und Violinen: , während Seite 9 (69), System 3, Takt 5 und Seite 11 (71), System 2, Takt 5 in den Violinen: .

Seite 18 (78), System 2, Takt 12, erstes Viertel in der I. Oboe: $\overline{f}$ statt $\overline{a}$.

Seite 21 (81), Takt 4 und 6, viertes Achtel in der II. Violine: ♯ vor $\overline{d}$ ist Zusatz.

Seite 26 (86), Takt 9, sechstes Achtel im II. Horn: c statt $\overline{e}$; im folgenden Takte ist die II. Hornstimme Zusatz, sie fehlte im Autograph.

Seite 29 (89), System 2, Takt 5, dritte Note in den Bässen: B statt d; siehe den gleichen Takt 5 der Seite 33 (93).

Nr. 6. Serenade Nr. 4.

Köch. Verz. Nr. 203.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze von August Cranz in Hamburg mit der Überschrift: »Serenata del Sgr: Caval: Amadeo Wolfgango Mozart«. Das darauf folgende Datum ist durchstrichen und ist nur mit einiger Sicherheit die Jahreszahl »1774« herauszulesen. Der ausgestrichene Monatsname kann »Febbrajo« oder »Marzo« heissen. Kleinquerformat, 54 Blätter mit 108 beschriebenen Seiten, 10zeilig.

Die Serenade ist im Autograph mit 3 anderen Kompositionen zusammengeheftet, der Reihe nach sind es: das Concertone Köch. Verz. Nr. 190, die Serenaden Köch. Verz. Nr. 203, 204 und 250. Ein blauer Umschlag zeigt folgende Aufschrift von der Hand Leopold Mozart's: »Concertone a 2 Violini Principali, 2 Violini, 2 Oboe, 2 Viole, 2 Corni in *C*, 2 Clarini in *C*, Violoncello e Contrabasso. 3 Serenate cio è gran Synfonie Con Violini, Oboe, Viole, Corni, Flauti, Clarini e Contrabassi Con Soli di Violino«.

Bemerkung:

Seite 27 (123), System 2, Takt 3, viertes Achtel in der I. Oboe die Noten: $\overline{\overline{e}}$ $\overline{\overline{c}}$ statt $\overline{\overline{g}}$ $\overline{\overline{e}}$.

Nr. 7. Serenade Nr. 5.

Köch. Verz. Nr. 204.

Vorlagen:

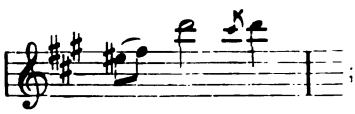
1. Autographe Partitur im Besitze von August Cranz in Hamburg mit der Überschrift: »Serenata di Wolfgango Amadeo Mozart«. Die darauf folgenden Wörter sind durchstrichen und scheinen dieselben zu lauten: »à Salisburgo il 5 di Agosto 1774«. Kleinquerformat, 51 Blätter mit 101 beschriebenen Seiten, 10zeilig. Vergleiche Nr. 6 dieser Serie.

2. Geschriebene Stimmen, aus Mozart's Nachlass stammend, jetzt im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Sinfonia a 2 Violini 2 Oboe« u. s. w. und nur den ersten und die 3 letzten Sätze der Serenade enthaltend. Die Flötenstellen sind in die Stimmen der Oboen eingetragen. Für die Redaktion waren diese Stimmen kaum zu verwerthen.

Bemerkungen:

Seite 17 (149), System 2, Takt 7, drittes Achtel in der I. Violine: ♯ vor $\overline{\overline{f}}$ statt >.

Seite 17 (149), System 3, Takt 2: ♯ vor der Vorschlagsnote in der I. Violine ist Zusatz.

Seite 19 (151), letzter Takt die Principal-Violine:  ;

nach der Parallelstelle Seite 15 (147), Takt 8 wurde die halbe Taktnote $\overline{\overline{d}}$ in $\overline{\overline{fis}}$, die Vorschlagsnote: $\overline{cis}$ in $\overline{\overline{e}}$ geändert.

Seite 25 (157), Takt 1, achtes Sechszehntel der II. Violine: $\overline{\overline{c}}$ statt $\overline{\overline{d}}$, vergleiche Seite 28 (160), drittletzter Takt und Seite 32 (164), Takt 3.

Nr. 8. Serenade Nr. 6 (Serenata notturna).

Köch. Verz. Nr. 239.

Vorlage: Eine mit dem Autograph durch O. Goldschmidt verglichene Abschrift. Das Autograph selbst ist im Besitze von Alberto Raudegger in London. Die nicht handschriftliche Überschrift lautet: »Serenada Notturna« und zeigt das Datum: »1776 im Januar«. Das 4. System ist im Autograph mit »Violone« bezeichnet. In der Ausgabe ist dafür das Wort »Contrabasso« und für das im Autograph stehende »Violoncelli« das Wort »Violoncello« gewählt worden. Mozart hat das Trio des Menuetts Seite 7 (183) überschrieben: »Menuetto 2do« und den letzten Satz auf eben derselben Seite: »Rondeau«.

Nr. 9. Serenade Nr. 7.

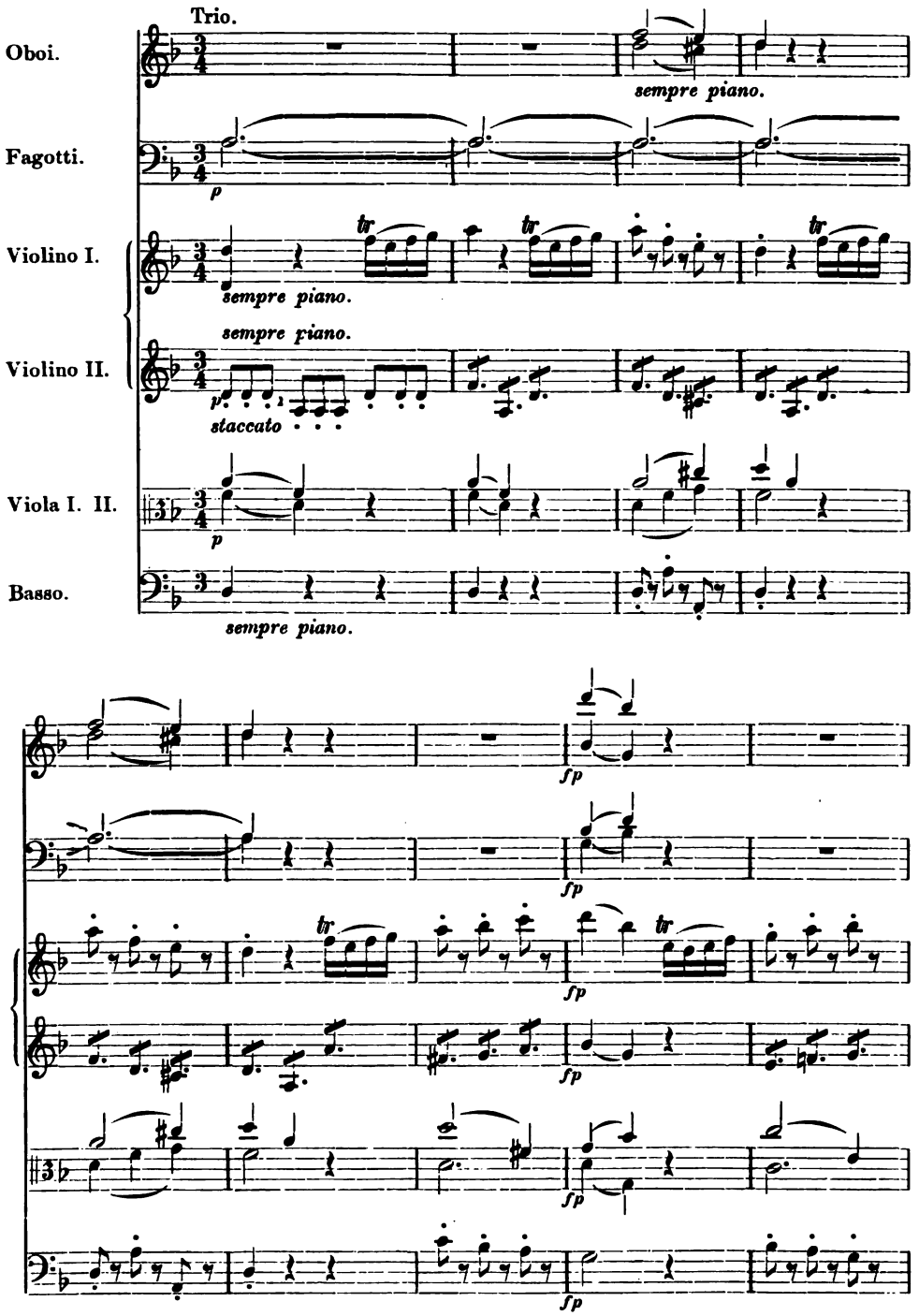
Köch. Verz. Nr. 250.

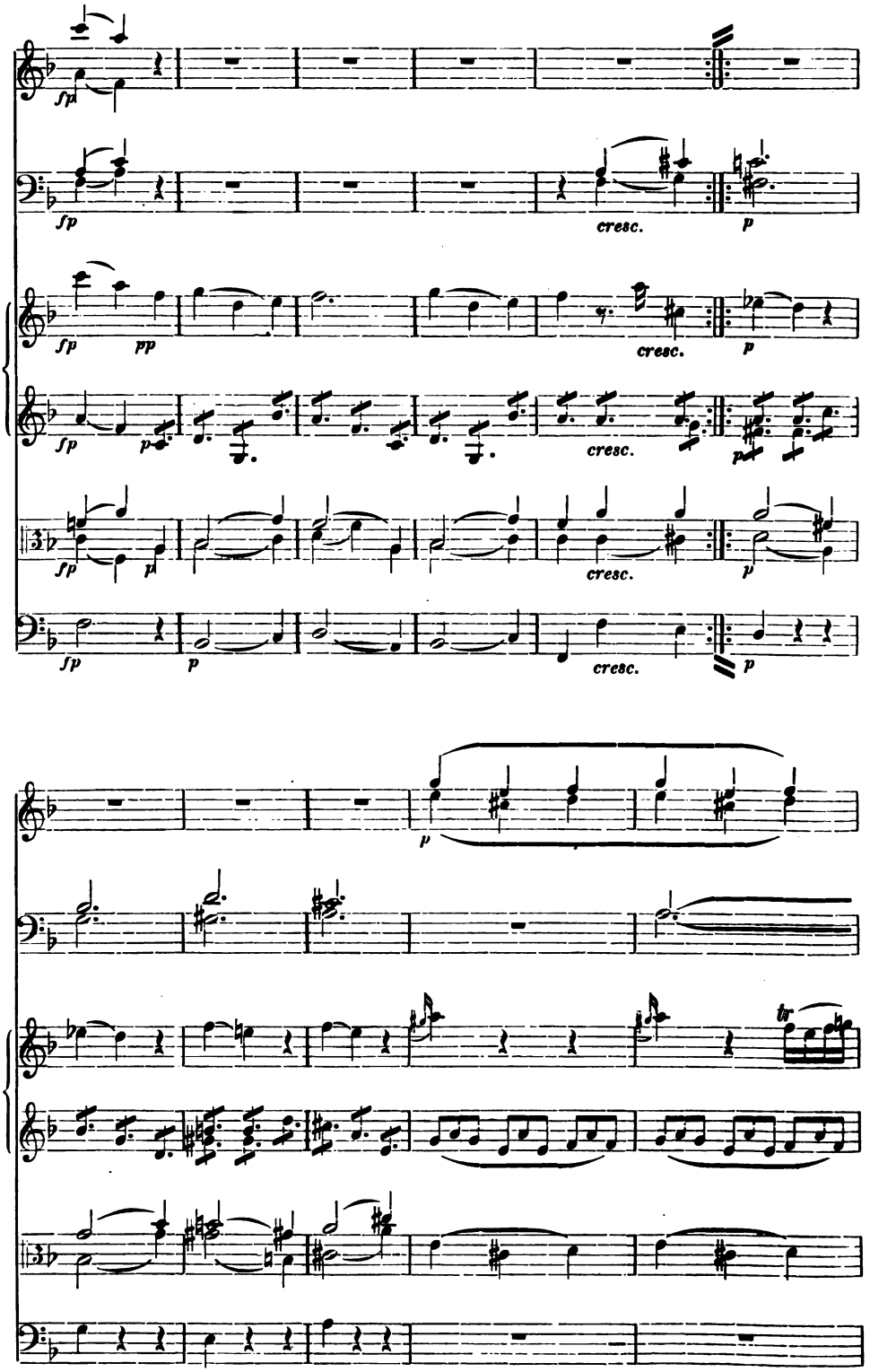
Vorlagen:

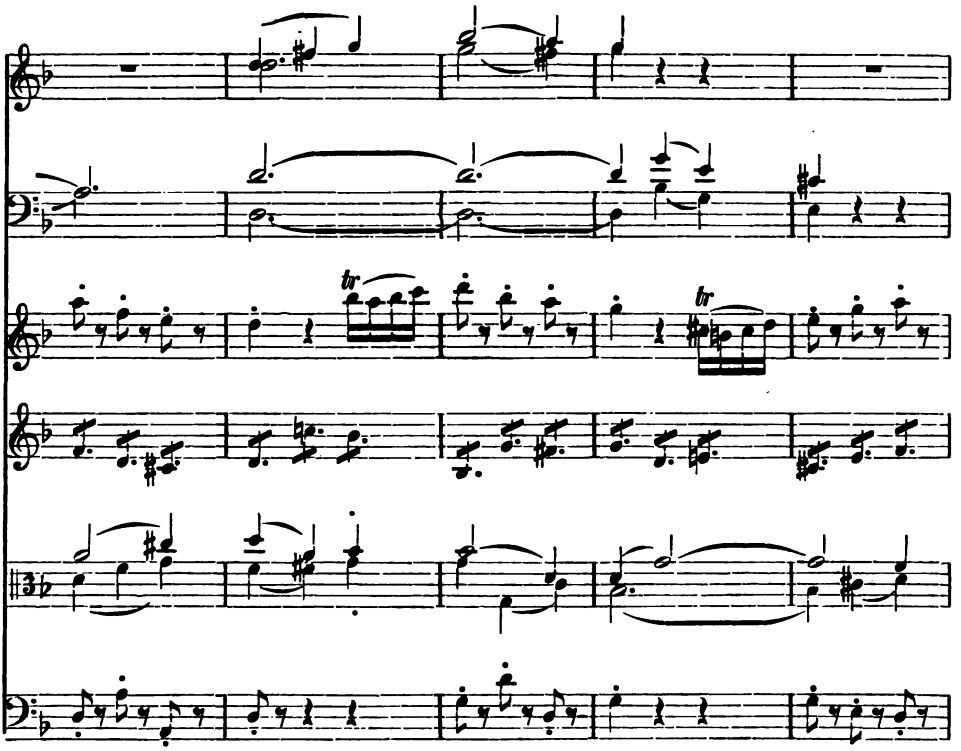
1. Autographe Partitur im Besitze von August Cranz in Hamburg mit der Überschrift: »Serenata Per lo Sposalitio del Sgr: Spath colla Sgr^{a} Elisabetta Haffner del Sgr: Caval: Amadeo Wolfg: Mozart. Luglio 1776«. Das Datum ist durchstrichen. Kleinquerformat, 79 Blätter mit 157 beschriebenen Seiten, 10zeilig. Beigeheftet: Köch. Verz. Nr. 190, 203 und 204.

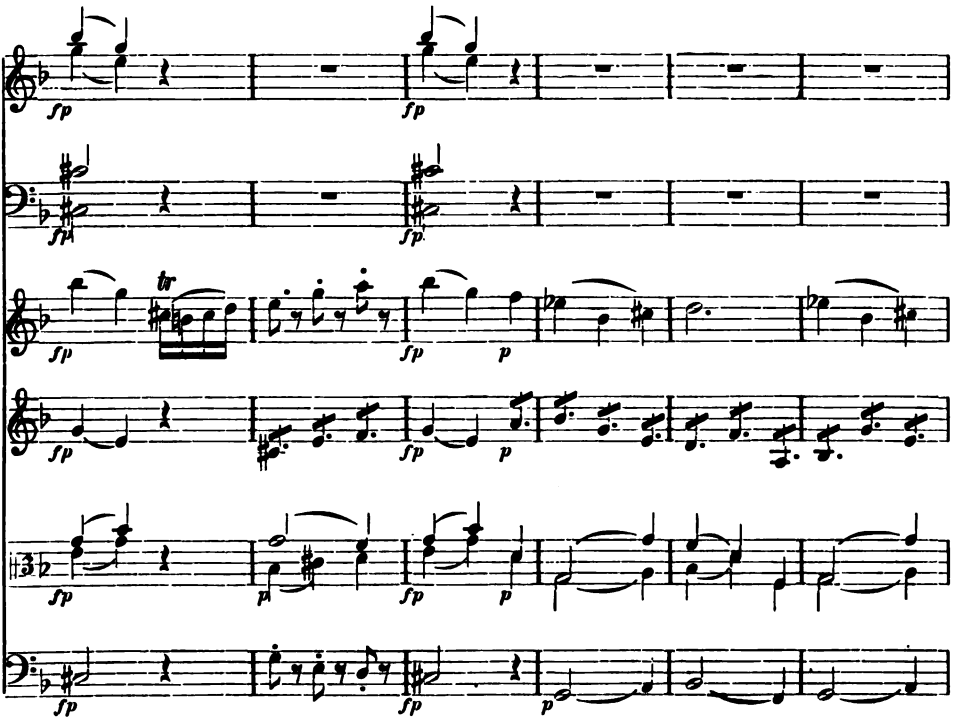
2. Geschriebene Stimmen, früher im Besitze Mozart's, jetzt in dem der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift »Sinfonia« und den ersten und die 4 letzten Sätze der Serenade enthaltend. Diesen Stimmen liegt eine autographe

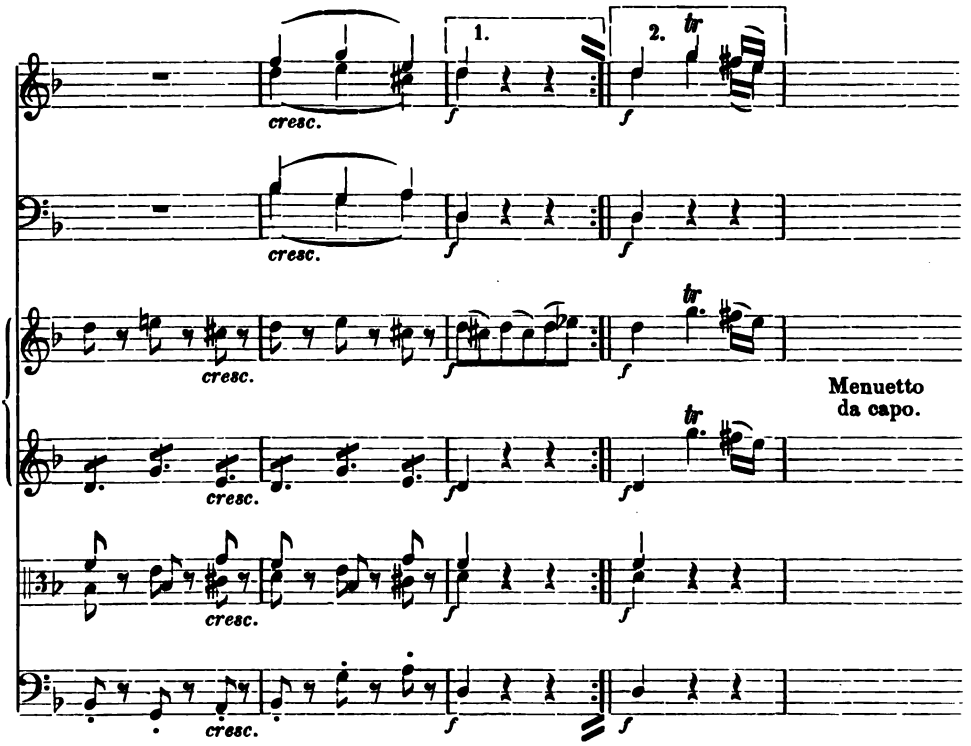
Paukenstimme bei, die jedoch nicht mehr ganz vollständig ist, sie geht bis zum 14. Takte der Seite 94 (286) unserer Ausgabe. Das Trio des Menuetto galante Seite 61 (253), das in den Stimmen ursprünglich so lautete, wie in der Serenade, hat Mozart später in anderer Weise bearbeitet. Diese 2. Version lautet folgendermassen:




fp
fp
cresc.
p
fp
pp
cresc.
p
fp
p
cresc.
p
fp
p
cresc.
p
fp
p
cresc.
p
p
tr







Ausserdem hat Mozart in andern Sätzen einige Vortragszeichen beigefügt. Die von den Flöten zu blasenden Stellen sind in die Oboestimmen eingetragen.

Bemerkungen:

Schreibfehler im Autograph:

Seite 24 (216), Takt 3, II. Fagott:

Seite 42 (234), System 2, Takt 5, erstes Viertel der Violinen: h statt d.

Nr. 10. Notturno (Serenade Nr. 8).

Köch. Verz. Nr. 286.

Vorlage: Die autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Notturno«. Hochformat, 7 Bogen mit 28 beschriebenen Seiten, 20zeilig. Rechts steht die Bemerkung von fremder Hand: »aus den letzten Jahren des Decennii 1770«.

Das zweite Orchester hat zu Anfang und beim 4. Takte die Bezeichnung: »l'Echo 1mo«, das dritte: »l'Echo 2do«, das vierte: »l'Echo 3^{o}«. Der letzte Satz Seite 24 (316) ist ohne Überschrift, die Bezeichnung Menuetto ergiebt sich aus der Bemerkung am Schlusse des Trio Seite 32 (324): »Menuetto da capo«. Das Trio des letzten Satzes ist der Handschrift nach später komponirt worden. Mozart hat zu dessen Notirung den leer gebliebenen rechten Theil der letzten Seite des Manuskriptes und das Trio so geschrieben, dass es von oben herunter durch alle Systeme hindurchläuft. Von welchem Orchester es zu spielen, ist nicht angedeutet, desshalb musste dieser Punkt auch in der Ausgabe zweifelhaft bleiben.

Bemerkung:

Seite 22 (314), Takt 4 bis Takt 1 der nächsten Seite ist die Balkenunterlage in der Figur der Violinen 8mal: , 7mal: , 1mal: ; wir wählten die erstere Lesart.

Nr. 11. Serenade Nr. 9.

Köch. Verz. Nr. 320.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »di Wolfgango Amadeo Mozart Salisburgo li 3 d'Augusto 1779«. Querformat, 56 Blätter mit 112 beschriebenen Seiten, 10zeilig.

Bemerkung:

Das System des Flautino im 1. Trio des 2. Menuetts Seite 56 (380) ist im Autograph leer, es hat nur den und die Taktbezeichnung: $^3/_4$. Selbstverständlich lag es in der Unmöglichkeit, diese Lücke irgendwie auszufüllen, das Trio wurde im Druck so wiedergegeben, wie es im Autograph steht.

Nr. 12. Serenade Nr. 10.

Köch. Verz. Nr. 361.

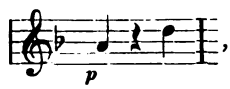
Vorlage: Gedruckte Stimmen, betitelt: »Grande Serenade pour deux Hautbois, deux Clarinettes, deux Cors de Bassette, quatre Cors, deux Bassons et grand Basson ou Basse, composée par W. A. Mozart . . . Oeuvre posthume. A Vienne, au Bureau d'Arts et d'Industrie«. Hochformat. Verlagsnummer: 62. Die Ausgabe erschien im Jahre 1802.

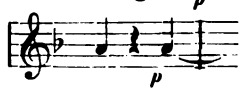
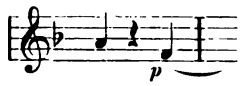
Ausserdem konnten benutzt werden: das Autograph des in die Serenade übergegangenen Quintetts für Streichinstrumente (Köch. Verz. Nr. 46); die bei Breitkopf & Härtel in Leipzig im Jahre 1861 erschienene Partitur (Verlagsnummer: 10103); die ebendaselbst vor dem Jahre 1810 erschienenen: »Trois Pièces d'Harmonie . . . Livr. 1« (Verlagsnummer 61), in welchen, mit Benutzung des später verlorenen Autographs alle Sätze der Serenade für andere Blasinstrumente eingerichtet sind, ferner um 1858 geschriebene Stimmen aus dem Gewandhaus zu Leipzig, endlich eine geschriebene Partitur aus dem Nachlasse Köchel's.

Bemerkungen:

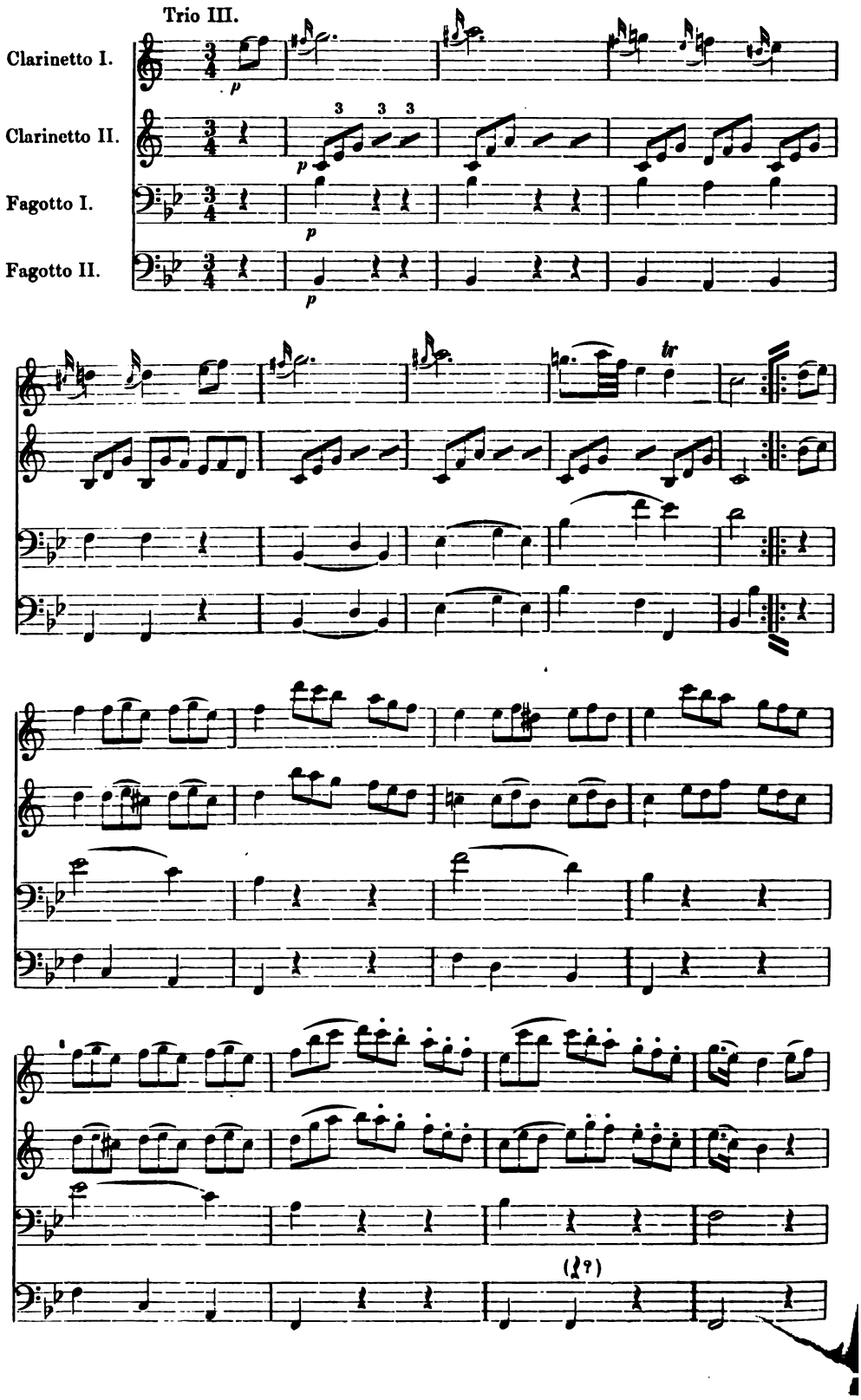
Als die auffallendsten Abweichungen zwischen den Vorlagen sind zu verzeichnen:

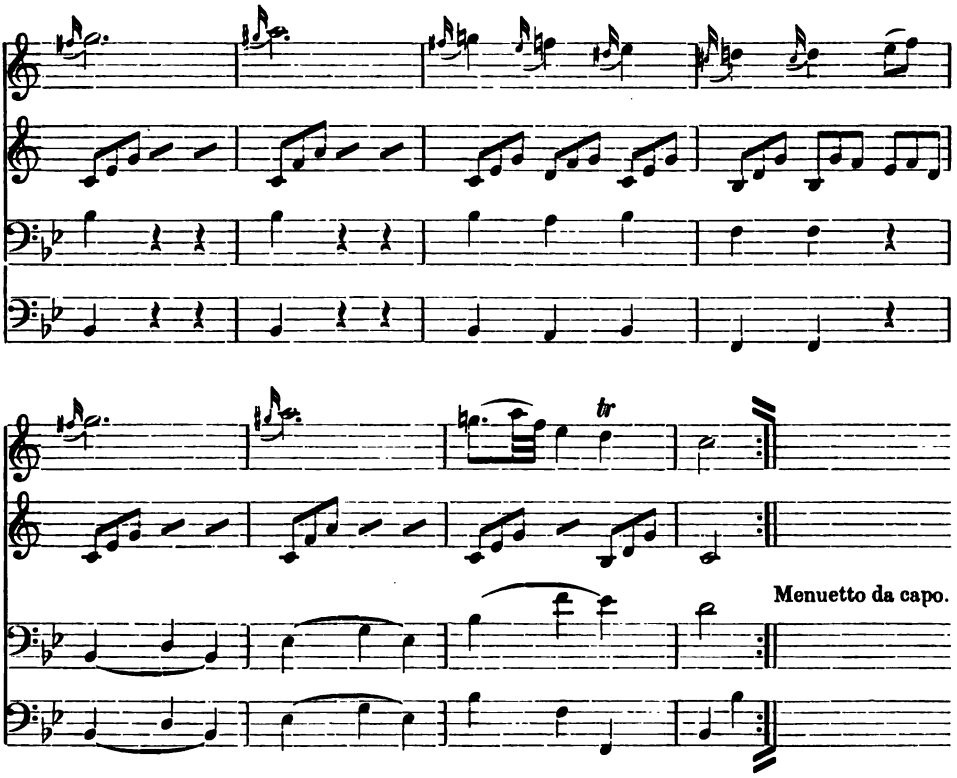
Die tiefste Stimme ist bezeichnet in den gedruckten Stimmen: »Contra Basso, o gran Fagotto«, in der gedruckten Partitur: »Contrafagotto«, in den geschriebenen Vorlagen: »Violoncello (oder Cello) e Basso«.

Seite 20 (418), Takt 5, II. Bassethorn in den gedruckten Stimmen:  ,

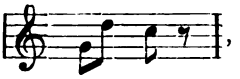
in der gedruckten und geschriebenen Partitur:  , in den Stimmen aus dem Gewandhaus:  .

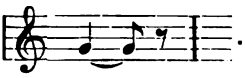
Die gedruckten Stimmen bringen nach dem 2. Trio des 2. Menuetts Seite 30 (428) noch ein 3. Trio. Mit Ausnahme der gedruckten Partitur, welche dasselbe als Anhang bringt, fehlt es in allen übrigen Vorlagen. Es lautet:


Trio III.
Clarinetto I.
Clarinetto II.
Fagotto I.
Fagotto II.
p
tr
(!?)

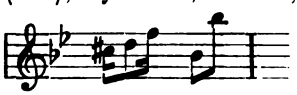
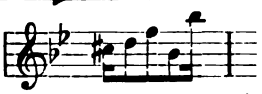


Beim Thema der Variationen Seite 38 (436) ist in den gedruckten Stimmen und in »Trois Pièces d'Harmonie« kein Tempo angegeben. Andere Vorlagen haben die Bezeichnung: »Andante«.

Seite 42 (440), Takt 4, II. Horn in *B* in den gedruckten Stimmen:  ,

in der gedruckten und geschriebenen Partitur:  .

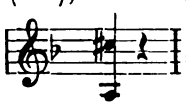
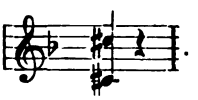
Seite 47 (445), System 2, Takt 4, I. Oboe in den gedruckten Stimmen:

 , in den »Trois Pièces d'Harmonie« und in den Partituren:  .

Bei der letzten Variation Seite 48 (446) haben die gedruckten Stimmen die Tempobezeichnung: »Allegretto«, alle anderen Vorlagen haben: »Allegro«.

Seite 50 (448), Takt 8 hat die gedruckte Partitur ein vorwärts, alle anderen Vorlagen ein rück- und vorwärts weisendes Wiederholungszeichen.

Seite 53 (451), Takt 7 die Bassethörner haben in den gedruckten Stimmen:

 , die Partituren und die Leipziger Stimmen:  .

Das Autograph des Quintetts Köch. Verz. Nr. 46 und die »Trois Pièces d'Harmonie« haben hier eine leere Quinte und demnach müssen beide Bassethörner die Note: »*a*« haben.

Eine auffallende Stelle findet sich Seite 24 (422), Takt 4 und 5 in den 2 untersten Stimmen. Man möchte bei dem 7. Achtel ersteren Taktes: $\bar{c}$ statt *b*, bei dem 7. Achtel des zweiteren Taktes: *b* statt *as* lesen. Mit Ausnahme der gedruckten Partitur, welche im letzteren Falle: *b* statt *as* bringt, haben jedoch die in erster Reihe als authentisch anzusehenden Vorlagen, nämlich das Autograph des Quintetts, die gedruckten Stimmen und die »Trois Pièces d'Harmonie im 4. Takt: *as* und im 5. Takt: *b*.

Nr. 13. Serenade Nr. 11.

Köch. Verz. Nr. 375.

Vorlagen:

1. Autographe Partitur des 1., 3. und 5. Satzes im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin. Querformat, 14 Blätter mit 25 beschriebenen Seiten, 12zeilig, ursprünglich von Mozart foliirt von 1 bis 14; am Rande ist von fremder Hand bemerkt: »1782 in Wien«.

2. Alte Abschrift des 2. und 4. Satzes, dem erwähnten Autograph einliegend. Querformat, 8 Blätter.

In den angegebenen Vorlagen sind die von Mozart herrührenden Folioziffern mit Bleistift durchstrichen und haben die Blätter die Nummern 1 bis 22 erhalten. Am Schluss des 1. Menuetts steht von der Hand des Abschreibers: »segue Adagio«, am Schluss des 2. Menuetts: »segue Finale«. Aus der geänderten Foliirung geht hervor, dass die 2 Menuetten ursprünglich nicht zu dieser Serenade gehört haben, es muss desshalb dahingestellt bleiben, ob diese uns hier vorliegende Instrumentirung der Menuette von Mozart herrührt.

Bemerkung:

Die Abschrift der Menuetten ist nicht zuverlässig. Zur Beseitigung einiger Ungenauigkeiten konnte die bei Breitkopf & Härtel unter dem Titel: »Pièce d'Harmonie pour deux Clarinettes in *B*, deux Bassons et deux Cors . . . Liv. 3 Nr. 6« (Verlagsnummer: 202) erschienene Ausgabe der ersten Bearbeitung der Serenade benutzt werden.

Nr. 14. Serenade Nr. 12.

Köch. Verz. Nr. 388.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Serenada di Wolfgango Amadeo Mozart 1782«. Querformat, 13 Blätter mit 25 beschriebenen Seiten, deren letzte nicht von Mozart's Hand ist, 12zeilig.

Nr. 15. Divertimento Nr. 1.

Köch. Verz. Nr. 113.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Concerto ò Sia Divertimento à 8 del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart in milano nel Mese Novemb: 1771«. Querformat, 14 Blätter mit 27 beschriebenen Seiten, 10zeilig. Die Systeme des ersten Satzes sind bezeichnet: 2 Corni in *E* la fa (2 Systeme), Clarinetti (2 Systeme), Violini (2 Systeme), Viole, Basso.

Dieser Handschrift liegt ein oben nicht mitgezählter Bogen von 4 Blättern (Kleinquerformat, 8 beschriebene Seiten, 10zeilig) bei, auf dem die später hinzugefügten 6 Stimmen (2 Oboi, 2 Corni inglesi und Fagotti) geschrieben sind. Wahr-

scheinlich geschah dies in Salzburg, wo man keine Klarinetten hatte, letztere sind durch die hinzugefügten Oboen und englischen Hörner überflüssig geworden.

Bemerkungen:

An manchen Stimmen kollidiren die ursprünglich geschriebenen Stimmen mit den später dazugesetzten, so z. B. Seite 9, System 2, Takt 9 die II. Violine mit den Fagotten.

Seite 3, System 2, Takt 5 haben die englischen Hörner im vierten Viertel: 2 Achtelnoten statt .

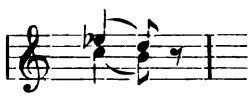
Nr. 16. Divertimento Nr. 2.

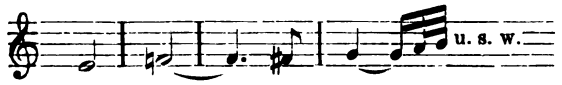
Köch. Verz. Nr. 131.

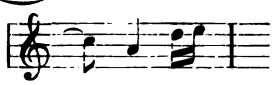
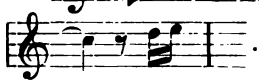
Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Divertimento di Wolfg: Amadeo Mozart Salisburgo nel mese di giugno 1772«. Querformat, 24 Blätter mit 48 beschriebenen Seiten, 10zeilig. Die Bezeichnung der Instrumente ist: 1 Flauto traverso, 1 Oboa, Viol. 1mo, Viol. 2do, 2 Viole, Corno 1mo, Corno 2do, Corno 3to, Corno 4to, Fagotto, Basso.

Bemerkungen:

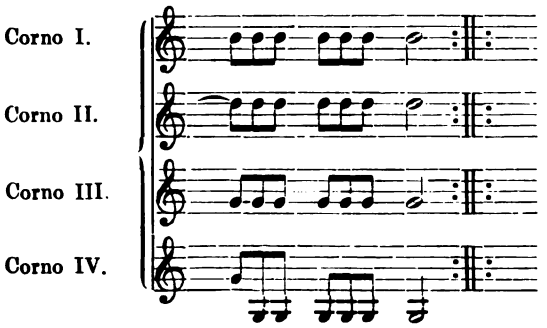
Mozart hat das Stück, der flüchtigen Handschrift nach, schnell komponirt. Diesem Umstande sind mehrere Ungenauigkeiten zuzuschreiben, die bei der Herausgabe entweder beseitigt wurden oder als offene Fragen stehen bleiben mussten.

Seite 20 (34), Takt 4, I. und II. Horn: 

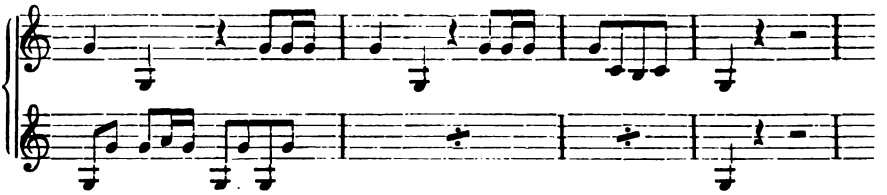
Seite 20 (34), Takt 7 bis 10. Die jetzt dem Fagotte übertragene Stelle hatte ursprünglich das III. Horn: 

Seite 20 (34), Takt 8 hatte Anfangs das II. Horn:  . Mozart änderte diese Stelle später dahin um:  . Hier kollidirte das liegenbleibende *c* mit dem *cis* des ersten Hornes, was in der Ausgabe eine Verkürzung jener Note als nothwendig erscheinen liess.

Seite 23 (37), System 2, Takt 4 lauteten ursprünglich die Hörner:

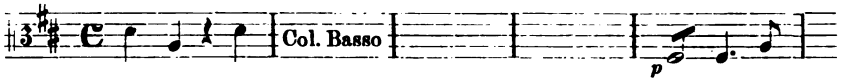


Seite 24 (38), Takt 4 bis 7 die erste Fassung des I. und IV. Hornes:



Der Seite 20 (34), System 2, Takt 5 beginnende Satz hatte zuerst das Zeichen des Allabreve-Taktes (𝔠) und die Bezeichnung: »Allegro non molto«. Die parenthesirte Tempobezeichnung Seite 1 (15): »Allegro« ist Zusatz.

Die ersten 5 Takte des ersten Satzes Seite 1 (15) lauten in der Viola:



Wollte man hier dem Autographe genau folgen, so müssten im 4. Takte Achtelnoten eintreten, was wohl schwerlich gemeint sein kann.

Die Stellen: Seite 29 (43), System 2, Takt 5 bis Seite 30 (44), Takt 6 und Seite 31 (45), Takt 8 bis 23 sind im Autograph nicht ausgeschrieben, sondern es wird durch ein »Da Capo« die Wiederholung der zu Beginn des Allegro assai Seite 28 (42) vorkommenden Stelle angedeutet. Mozart kann nicht gemeint haben, dass die Blasinstrumente bei den Wiederholungen genau dieselben Noten bekommen, welche sie im 1. Takte des Allegro assai hatten; hier sind die Noten durch das Vorhergehende begründet, dort bei den Wiederholungen aber nicht. In der Ausgabe sind denn auch, mit Ausnahme des Fagottes, die Blasinstrumente an jenen Stellen weggelassen worden. Dabei schien eine kleine Änderung nothwendig. Die erste Note des mit dem Bass im Einklang gehenden Fagottes muss Seite 29 (43), System 2, Takt 5 und Seite 31 (45), Takt 8 nicht: *fis*, sondern *d* heissen.

Seite 15 (29), System 3, Takt 6, zweites Achtel die Vorschlagsnote: *fis* in der Flöte ist Zusatz.

Noch sind einige Stellen zu erwähnen, an deren Richtigkeit man Zweifel haben kann, die aber nicht geändert wurden.

Seite 10 (24), System 2, Takt 2: das Theilwiederholungszeichen, rückwärts auf den ersten Theil bezogen, ist, der harmonischen Folge wegen, unstatthaft.

Die in diesem Takte, sowie in dem vorletzten dieser Seite stehenden Vortragszeichen: *piano* haben keine Berechtigung; entweder ist vorher ein *forte* oder *crescendo* vergessen worden, oder das *piano* ist als *pianissimo* zu nehmen.

Seite 15 (29), System 2, Takt 3: zur ersten Note der Flöte scheint ein Triller zu gehören.

Handschriftlich sind:

Die zweifachen Oktavenparallelen Seite 10 (24), System 5, Takt 1 vom 5. zum 6. Achtel (*h a*) zwischen der I. Violine, Viola und Bass; die Oktavenparallelen Seite 5 (19) vom 2. zum 3. Takte (*h c*) zwischen dem III. und IV. Horn; die Quintenparallelen Seite 9 (23) vom vorletzten zum letzten Takte zwischen der I. und II. Violine.

Nr. 17. Divertimento Nr. 3.

Köch. Verz. Nr. 166.

Vorlage: Eine von P. Graf Waldersee nach der autographen Partitur genommene Abschrift. Das Autograph selbst ist im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Divertimento di Wolfgango Mozart il 24 di Marzo 1773 à Salisburgo«. Kleinquerformat, 22 Blätter mit 41 beschriebenen Seiten.

Bezeichnung der Instrumente: 2 Oboe, 2 Clarinetti, 2 Corni inglesi, 2 Corni da Caccia in *Dis*, 2 Fagotti.

Bemerkungen:

Seite 10 (56), viertletzter Takt erstes Achtel in den Fagotten: *c* statt *es*.

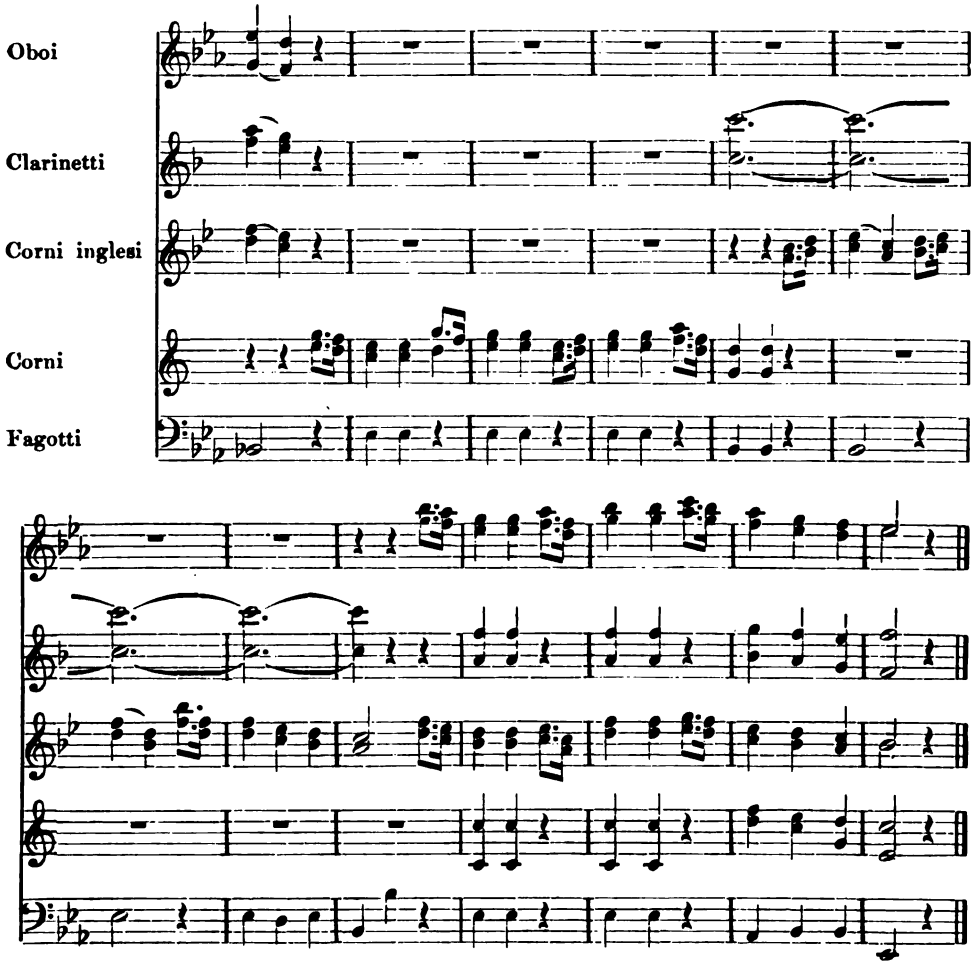
Versetzungszeichen fehlen:

Seite 1 (47), System 3, Takt 5: ♮ vor *a* der II. Oboe.

Seite 6 (52), System 4, Takt 6 bis zum 4. Takt der folgenden Seite viermal: ♭ vor *h* in der II. Klarinette.

Zweifelhaft bleibt Seite 7 (53), System 4, Takt 6 im ersten Viertel: *c* in der I. Klarinette.

Nach dem 14. Takte des Adagio Seite 8 (54) findet sich folgende durchstrichene Stelle:



Nr. 18. Divertimento Nr. 4.

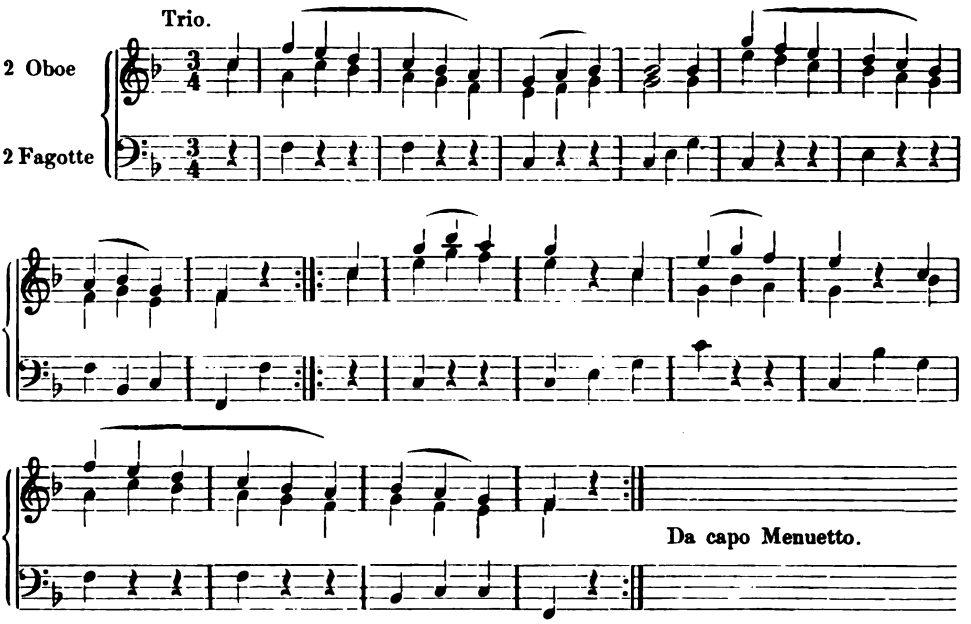
Köch. Verz. Nr. 186.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Divertimento«. 7 Blätter in Querformat, 10zeilig. Von fremder

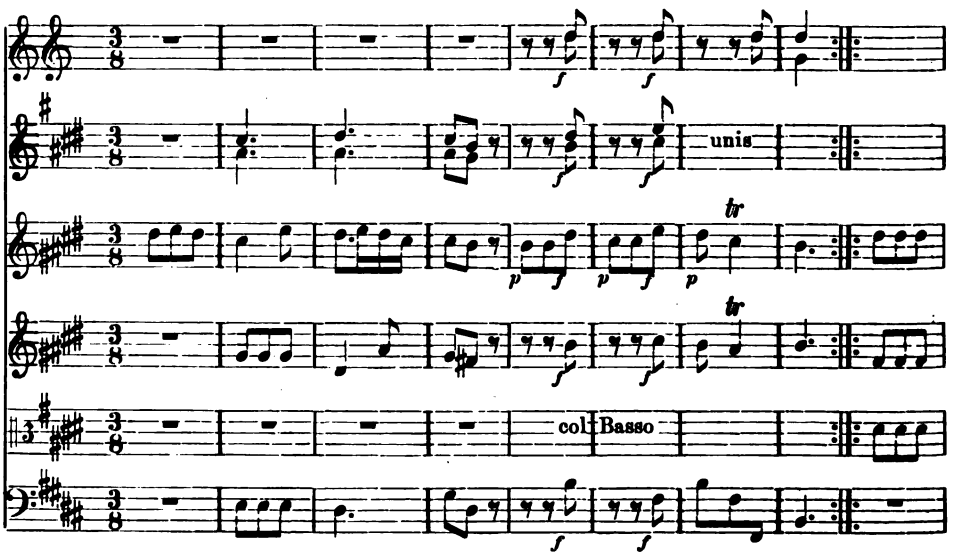
Hand ist am rechten Rande bemerkt: »177—«. Die vorgeschriebenen Instrumente sind: 2 Oboe, 2 Clarinetti, 2 Corni inglesi, 2 Corni in *B* fa, 2 Fagotti.

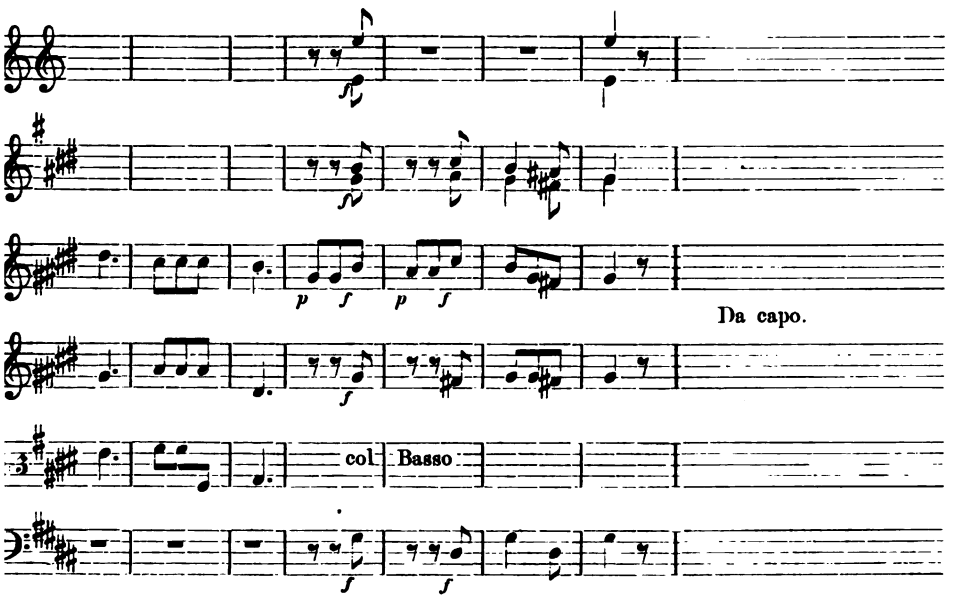
Bemerkung:

Mozart hat das Trio des Menuetts Seite 2 (58) zweimal bearbeitet. Die frühere Bearbeitung lautet:



Das Stück ist durchstrichen. Die spätere in die Ausgabe aufgenommene Bearbeitung steht auf einem dem Autograph eingenähten Blatte. Auf der Rückseite des letzteren findet sich ein Bruchstück, wahrscheinlich eine Art Trio zu einem Andante, das der Handschrift nach, der früheren Jugendzeit Mozart's angehört. Es lautet unter Beibehaltung der sonderbaren Vorzeichnung, der Schreibfehler u. s. w. also:





Auch dieses Stück ist durchstrichen.

Nr. 19. Divertimento Nr. 5.

Köch. Verz. Nr. 187.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin. leinquerformat, 12 Blätter mit 21 beschriebenen Seiten, 10zeilig. Die vorgezeich-ten Instrumente sind: Flauto 1°, Flauto 2^do^, Clarino 1° in *C*, Clarino 2^do^ in *C*, arino 3° in *C*, Clarino 1^mo^ in *D*, Clarino 2^do^ in *D*, Tympani in *C G D A*.

Bemerkung:

Das Autograph ist nicht vollständig, es enthält statt der ursprünglichen 10 nur Stücke, es fehlen nach der Foliirung Blatt 7 und 12 mit den Stücken 6 und 8. m die Ziffernreihe nicht zu unterbrechen, ist in der Ausgabe das früher siebente ück als sechstes bezeichnet worden u. s. f.

Nr. 20. Divertimento Nr. 6.

Köch. Verz. Nr. 188.

Vorlage: Eine nach der autographen Partitur von O. Goldschmidt genommene ɔschrift. Das Autograph selbst ist im Besitze von Alberto Raudegger in London, ıd hat die Überschrift: »del Sig: Cav: Amadeo Wolfgango Mozart«; von fremder and ist hinzugefügt: »Divertimento«.

Bemerkungen:

ite 4 (72), Takt 7 drittes und Takt 8 erstes Viertel: Trompeten in *D* »*d̄ ē*« statt *c d*.

In Betreff der Kompositionszeit dieses Werkes wird auf Divertimento K. V. Nr. 101 rwiesen.

Nr. 21. Divertimento Nr. 7.

Köch. Verz. Nr. 205.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift von fremder Hand »Divertimento«. 11 Blätter mit 22 beschriebenen Seiten. Blatt 1 und 2 in Querformat, 10zeilig; Blatt 3 bis 11 in Hochformat, 12zeilig. Die vorgezeichneten Instrumente sind: 2 Corni in *D* (2 Systeme), Violino, Viola, Fagotto e Basso. Der dritte Satz, Adagio, Seite 5 (77) hat keine Vorzeichnung der Instrumente.

Bemerkung:

Seite 2 (74), System 2, Takt 2 und 4: die ♯ vor den Vorschlagsnoten in der Violine sind Zusatz.

Nr. 22. Divertimento Nr. 8.

Köch. Verz. Nr. 213.

Vorlagen:

1. Eine nach der autographen Partitur von P. Graf Waldersee genommene Abschrift. Das Autograph selbst ist im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin, mit der Überschrift: »Divertimento I^{mo} à 6. del Sgr. Cav. Amadeo Wolfgango Mozart nel Luglio 1775«.

2. Alter Druck, betitelt: »Cinq Divertissements pour deux Hautbois, deux Cors et deux Bassons, par W. A. Mozart. Oeuvre 90. Edition d'après l'original de l'auteur. A. Offenbach s/M, chez J. André«. (Stimmen. Verlagsnummer: 1504.) Die Ausgabe enthält der Reihe nach die Divertimente Köch. Verz. Nr. 213, 240, 252, 253 und 270.

Nr. 23. Divertimento Nr. 9.

Köch. Verz. Nr. 240.

Vorlagen:

1. Eine nach der autographen Partitur von P. Graf Waldersee genommene Abschrift. Das Autograph selbst ist im Besitz der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Divertimento II à 6 di Amadeo Wolfg. Mozart nel Gianaro 1776«. Kleinquerformat, 7½ Blätter mit 15 beschriebenen Seiten, 10zeilig.

2. Alter Druck. Siehe Nr. 22.

Bemerkung:

Seite 3 (91), System 3, Takt 2 haben beide Vorlagen im ersten Viertel des I. Fagottes zwei Achtelnoten; in Rücksicht auf die Stimme der I. Oboe wurde der Werth der Noten dahin: geändert.

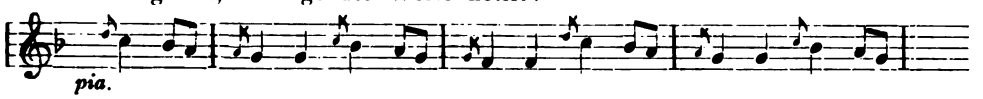
Nr. 24. Divertimento Nr. 10.

Köch. Verz. Nr. 247.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Divertimento à 6 Strom: Di Amadeo Wolfgango Mozart. nel Giugno 1776«. Kleinquerformat, 22 Blätter mit 42 beschriebenen Seiten, 10zeilig. Die vorgezeichneten Instrumente sind: 2 Corni in *F*, 2 Violini (2 Systeme), Viola, Basso.

Bemerkungen:

Seite 24 (120), System 2, Takt 8 ff. Die Vorschlagsnoten sind in der I. Violine ungleich, in folgender Weise notirt:



eine kleine Änderung vorzunehmen, schien hier nothwendig.

Seite 11 (107), System 3, Takt 8 und System 4, Takt 2, die hier ebenfalls in der I. Violine ungleich geschriebenen Vorschlagsnoten blieben ungeändert.

Ferner möge erwähnt werden, dass das Divertimento in 2 Ausgaben erschienen ist, und zwar bei Giov. Cappi in Wien als »Cassazione«, bei Gombart & Comp. in Augsburg als »Grand Sextuor«. In einer im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlichen Abschrift ist es als »Notturno« bezeichnet.

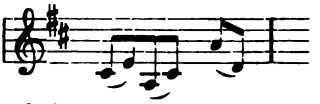
Nr. 25. Divertimento Nr. 11.

Köch. Verz. Nr. 251.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Divertimento à 7 Stromenti. Di Amadeo Wolfgango Mozart. Luglio 1776«. Hochformat, 14 Blätter mit 28 beschriebenen Seiten, 12zeilig. Die Blätter sind von 1 bis 28 paginirt. Die vorgezeichneten Instrumente sind: 1 Oboa, 2 Violini (2 Systeme), Viola, 2 Corni in *D*, Basso.

Bemerkungen:

Das Autograph zeigt eine flüchtige Handschrift; dieser Flüchtigkeit sind mehrere Ungenauigkeiten und Schreibfehler zuzuschreiben, die möglichst zu beseitigen waren, und von denen einige der erheblichsten anzuführen sind:

Seite 7 (127), System 2, Takt 5 und 7 II. Violine: 

Vergleiche Seite 6 (126), System 3, Takt 6 und 8.

Seite 8 (128), Takt 1, Viola im ersten Viertel: $\overline{h}$ statt $\overline{\overline{d}}$.

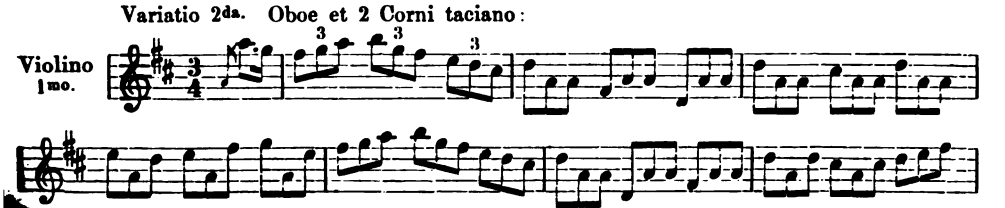
Seite 13 (133), System 3, Takt 1 I. Violine im zweiten Viertel: *cis* statt *a*. Vergleiche die später mitzutheilende durchstrichene Bearbeitung.

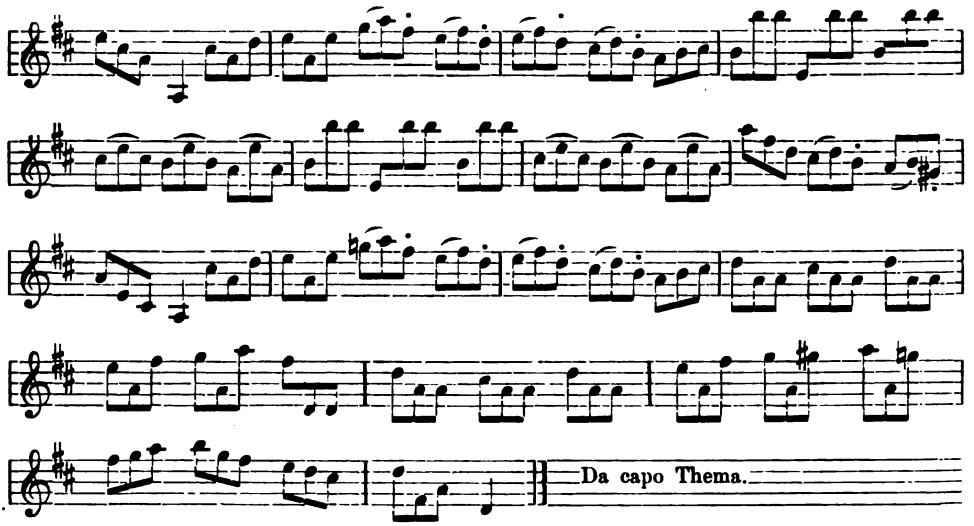
Seite 14 (134), System 3, Takt 2 bis 5; die zweimal vorkommenden Oktavenparallelen (*d-cis*) zwischen II. Violine und Bass sind handschriftlich.

Seite 25 (145), System 3, Takt 3 zweite Note im Bass: *cis* statt *a*. Vergleiche Seite 26 (146), System 3, Takt 4.

Bei den Variationen Seite 12 bis 14 (132 bis 134) hat Mozart nur die variirende Stimme niedergeschrieben, in Betreff der andern Stimmen wird auf das Thema verwiesen. Dass bei dieser Notation die oben erwähnten Oktavenparallelen entstehen konnten ist erklärlich. Die 2. Variation ist zweimal bearbeitet worden. Die erste, durchstrichene Fassung lautet:

Variatio 2da. Oboe et 2 Corni taciano:





Den vorletzten Satz hat Mozart »Rondeau« überschrieben. Statt des Seite 22 (142), System 3, Takt 5 eintretenden Mittelsatzes sollte ursprünglich wieder das Hauptthema folgen. Nach erwähntem Takte steht die Bemerkung: »Da Capo die 2 Theil«. Mozart hat diese Worte durchstrichen und den jetzt folgenden Mittelsatz auf dem nächsten Partitursystem begonnen.

Die Meinung Köchel's (Verz. Seite 221), der Marsch (Marcia alla francese), müsse dem Rondo vorhergehen, erweist sich dem Umstande gegenüber, dass der Marsch ohne eine auf eine andere Stelle hindeutende Bemerkung in der Mitte der drittletzten Seite des Autographs beginnt, und auch weiterhin keine Bemerkung vorkommt, als nicht stichhaltig.

Nr. 26. Divertimento Nr. 12.

Köch. Verz. Nr. 252.

Vorlagen:

1. Eine nach der autographen Partitur von P. Graf Waldersee genommene Abschrift. Das Autograph selbst ist im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Divertimento III à 6«. Kleinquerformat, $4\frac{1}{2}$ Blätter mit 9 beschriebenen Seiten, 10zeilig.

2. Alter Druck. Siehe Nr. 22 dieser Serie.

Nr. 27. Divertimento Nr. 13.

Köch. Verz. Nr. 253.

Vorlagen:

1. Eine nach der autographen Partitur von P. Graf Waldersee genommene Abschrift. Das Autograph selbst ist im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Divertimento IV del Sigr. Caval. Amadeo Wolfg. Mozart nel agosto 1776«. Kleinquerformat, 7 Blätter mit 13 beschriebenen Seiten, 10zeilig.

2. Alter Druck. Siehe Nr. 22 dieser Serie.

Nr. 28. Divertimento Nr. 14.

Köch. Verz. Nr. 270.

Vorlagen:

1. Eine nach der autographen Partitur von P. Graf Waldersee genommene Abschrift. Das Autograph ist im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »V^to Divertimento à 6. di Amadeo Wolf. Mozart nel Giannaio 1777«. Kleinquerformat, 8 Blätter mit 14 beschriebenen Seiten, 10zeilig.
2. Alter Druck. Siehe Nr. 22 dieser Serie.

Bemerkung:

Seite 9 (167) vorletzter Takt, I. Fagott im ersten Achtel: *b* statt *d*.

Nr. 29. Divertimento Nr. 15.

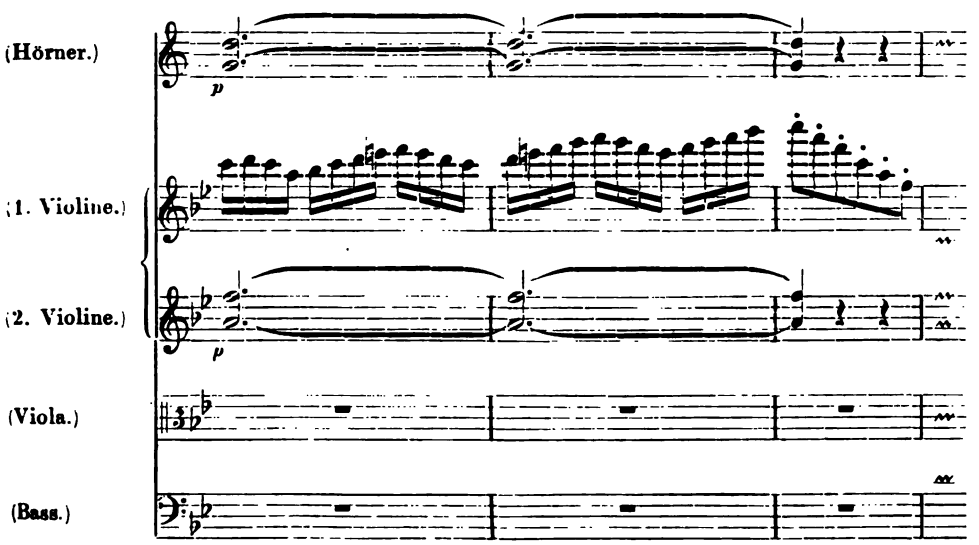
Köch. Verz. Nr. 287.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Divertimento à 6 Stromenti«. Kleinquerformat, 30 Blätter mit 59 beschriebenen Seiten, 10zeilig. Name und Datum sind abgeschnitten. Von fremder Hand ist beigefügt: »Febr. 1777«. Die vorgezeichneten Instrumente sind: 2 Corni in *B* fà alti, 2 Violini (2 Systeme), Viola, Basso.

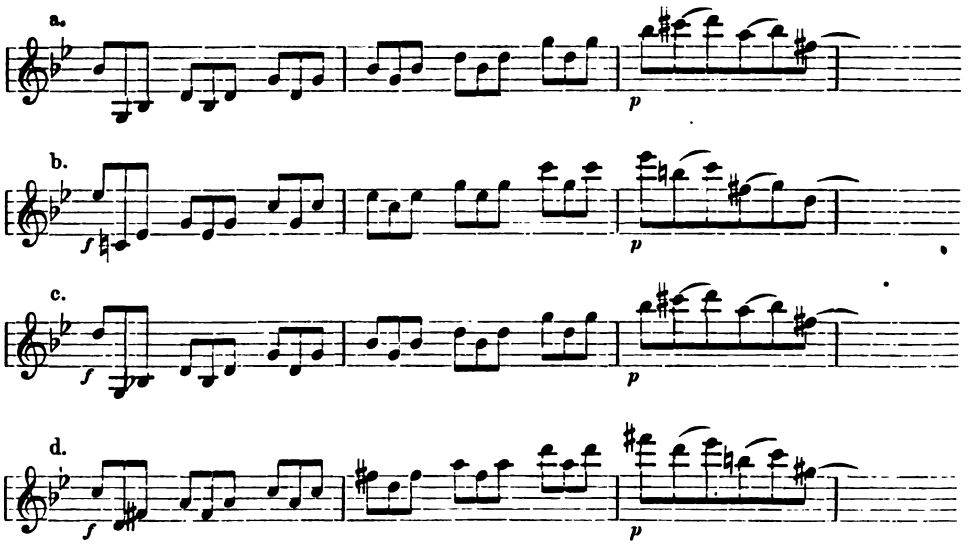
Ausserdem lagen vor: 1) alte geschriebene Stimmen aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, betitelt »Notturno«; 2) eine bei Gombart et Comp. in Augsburg erschienene Stimmen-Ausgabe mit der Benennung: »Sextuor ... Nr. III«; 3) eine bei K. F. Heckel in Mannheim erschienene Partitur-Ausgabe mit der Bemerkung »Divertimento III«. Diese Vorlagen brauchten nicht berücksichtigt zu werden.

Bemerkungen:

Mozart hat im ersten Satz Stellen geändert. Statt der Takte 20 und 21 der Seite 4 (170), System 3 standen ursprünglich folgende 3 Takte:



In der I. Violine verwarf er 4 Stellen: Seite 5 (171), a. Takt 14 bis 16, b. Takt 18 bis 20, c. Takt 22 bis 24, d. Takt 26 bis 28:



Nr. 30. Divertimento Nr. 16.

Köch. Verz. Nr. 289.

Vorlagen:

1. Alte geschriebene Stimmen im Besitze der königlichen Hof- und Staats-Bibliothek zu München, betitelt: »Divertimento in *Eb* da 2ae Oboe 2ae Corni 2ae Fagotti Del Sigre W. A. Mozart«.

2. Neuere Partitur-Abschrift aus dem Nachlasse Köchel's.

Bemerkungen:

Beide Vorlagen weichen an mehreren Stellen von einander ab und deuten deshalb auf verschiedene Quellen. Aus der Beschaffenheit der abweichenden Stellen und aus andern Erscheinungen ist zu schliessen, dass im verlorenen Autograph, aus dem die Vorlagen mittelbar oder unmittelbar geschöpft sein müssen, nachträglich bei manchen Stellen Änderungen vorgenommen wurden, die aber nicht in allen Stimmen durchgeführt sind, so dass nicht nur verschiedene Lesarten, sondern auch Zusammensetzungen entstehen mussten, bei denen eine Stimme mit einer andern unverträglich ist. Die Anzahl solcher an und für sich zweifelhaften Stellen ist ziemlich gross. Bei der Konsequenz, mit der gewisse Fehler und Widersprüche zwischen den Stimmen vorkommen, schien uns eine durchgreifende Änderung nicht rathsam. Zweifelhaft müssen folgende Stellen bleiben, wo die Hörner mit andern Stimmen nicht harmoniren:

Seite 5 (201), Takt 8, System 3, Takt 9, System 4, Takt 3; Seite 6 (202) vorletzter Takt; Seite 7 (203), Takt 11; Seite 9 (205), System 2, Takt 7, System 3, Takt 3; Seite 10 (206) viertletzter Takt; Seite 11 (207), Takt 2 und 6;

ferner die Oktaven und Quintenparallelen:

Seite 3 (199), Takt 5 zu 6; Seite 10 (206), System 2, Takt 9 und 10, System 3, Takt 7 und 8;
endlich mehrere Stellen mit Fehlern oder Bedenklichkeiten verschiedener Art, von der wir folgende erwähnen:

Seite 6 (202), Takt 1 bis 7, wo die Periode einen Takt zu wenig zu haben scheint;

Seite 7 (203), System 3, Takt 4, wo es fraglich ist, ob nicht das erste Achtel des II. Fagott: *b* statt $\overline{d}$ heissen müsste;

Seite 10 (206), Takt 2, wo die II. Hornstimme, die tiefere Oktave des I. Hornes, zu fehlen scheint. Andere Fehler konnten durch Vergleichung mit Parallelstellen beseitigt werden.

Nr. 31. Divertimento Nr. 17.

Köch. Verz. Nr. 334.

Vorlagen:

1. Alte Stimmen-Ausgabe unter dem Titel: »Grand | Sextuor | Pour | deux Violons deux Cors | Alt & Basse | Composé | Par | W. A. Mozart | Prix f. $2^1/_2$ | Nr. 1. | Augsbourg Chez Gombart et Comp. Editeurs et Graveurs de Musique« (Verlagsnummer: 217).

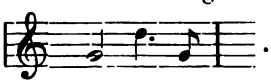
2. Alte geschriebene Stimmen aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien nur den 1. 2. 5. und 6. Satz enthaltend, mit der Überschrift: »Notturno a 2 Violini, 2 Corni, Viola e Basso del Sig. W. A. Mozart«.

3. Die bei K. F. Heckel in Mannheim erschienene Partitur mit den Bezeichnungen »Divertimento I« und »61. Werk«.

4. Die bei J. André in Offenbach erschienenen Stimmen, nur den 1., 2., 5. und 6. Satz enthaltend, betitelt: »Sextetto . . . op. 61. Nouvelle Edition«.

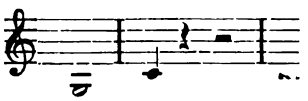
Bemerkungen:

Von den genannten Vorlagen wurden von der Redaktion vorzugsweise die beiden ersten benutzt. Erwähnenswerth sind diejenigen Stellen, welche zwar von einander abweichen, jedoch in beiden Lesarten möglich sind:

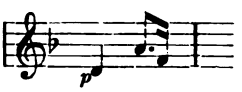
Seite 2 (208), System 3, Takt 4 das II. Horn in den geschriebenen Stimmen und in der André'schen Ausgabe:  .

Seite 4 (210), Takt 8 bis 11 hat das II. Horn nach den geschriebenen Stimmen und der André'schen Ausgabe Pausen.

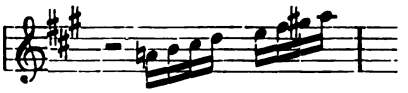
Seite 9 (215), Takt 11 und 12 das II. Horn nach den geschriebenen Stimmen:



Seite 13 (219), System 4, Takt 1 die II. Violine nach der André'schen Ausgabe:



Als zweifelhaft sind folgende Stellen zu bezeichnen:

Seite 19 (225) Takt 2 und 3; man möchte hier überall statt *cis* und *fis*: *c* und *f* lesen. Der erstere dieser Takte lautet in der alten gedruckten Stimme der I. Violine: 

Seite 31 (237), Takt 9 bis 11. Alle Vorlagen stimmen überein, trotzdem unterliegt es keinem Zweifel, dass Mozart diese Stelle nicht so geschrieben haben kann. Eine Verbesserung konnte aber hier eben so wenig wie bei der vorhin erwähnten versucht werden.

Bemerkenswerth ist noch die Stelle der Hörner Seite 30 (236), System 4, Takt 3 bis zum 14. Takte der nächsten Seite. In der Ausgabe ist die Stelle nach den Vorlagen 1 und 2 gebracht worden; einige Noten darin können zweifelhaft sein. In den Vorlagen 3 und 4 erscheint die Stelle folgendermassen geändert·

Man wird bei einer Vergleichung bemerken, dass hier u. A. die Achtelnoten, welche in der Ausgabe Seite 31 (237), Takt 6 stehen, einen Takt zu spät eintreten.

Serie X.

Nr. 1. Marsch.

Köch. Verz. Nr. 189.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze von A. Cranz in Hamburg mit der Überschrift: »Marche. Mozart«. Kleinquerformat, 6 Blätter mit 12 beschriebenen Seiten, 10zeilig. Die vorgezeichneten Instrumente sind: Violini (2 Systeme), 2 Flauti (2 Systeme), Corni, Trombe, Bassi. Das Jahr der Komposition (1773) ergiebt sich aus der zu derselben Zeit geschriebenen Serenade Köch. Verz. Nr. 185 (Serie IX, Nr. 5), die dem Marsche beigeheftet ist.

Nr. 2. Marsch.

Köch. Verz. Nr. 214.

Vorlage: Eine durch den Professor W. C. Alwyn mit dem Autograph verglichene Abschrift. Das Autograph selbst ist im Besitze von Alberto Raudegger in London. Angeblich ist dasselbe überschrieben: »Marcia di Wolfgango Amadeo Mozart à Salisburgo 20 Augusto 1775«. Nach Angabe Hofrath André's, der das Autograph früher besass, hat dasselbe ein kleines Format, besteht aus 4 Blättern mit 7 beschriebenen Seiten und lautet die Überschrift: »di Wolfgango Amadeo Mozart à Salisburgo li 20 d'Agosto 1775«. Ferner berichtet André, dass die 3 Märsche Köch. Verz. Nr. 237, 215 und 214, die Serenade Nr. 239, die 2 Märsche Nr. 248 und 249, die Serenade Nr. 101 und das Divertimento Nr. 188 in dieser Folge in einem alten Hefte mit grauem Umschlage stehen. Da nun 5 der genannten Werke (Köch. Verz. Nr. 215, 214, 239, 248 und 249) theils 1775, theils 1776 komponirt wurden, so lässt sich annehmen, dass die übrigen (Köch. Verz. Nr. 237, 101 und 188) zu derselben Zeit entstanden sind.

Nr. 3. Marsch.

Köch. Verz. Nr. 215.

Vorlage: Eine durch den Professor W. C. Alwyn mit dem Autograph verglichene Abschrift. Das Autograph selbst ist im Besitze von Alberto Raudegger in London. Angebliche Überschrift: »Marcia di Wolfg. Amadeo Mozart nel Augusto 1775«. Nach André's Angabe besteht das Manuskript aus 4 Blättern mit 7 beschriebenen Seiten und lautet die Überschrift: »di Wolfg. Amadeo Mozart nel Agosto 1775«. Vergleiche Nr. 2 dieser Serie.

Nr. 4. Marsch.

Köch. Verz. Nr. 237.

Vorlage: Eine durch den Professor W. C. Alwyn mit dem Autograph verglichene Abschrift. Das Autograph ist im Besitze von Alberto Raudegger in London. Überschrieben ist dasselbe: »Marcia« und zeigt von fremder Hand die Jahreszahl: »1775«. Vergleiche Nr. 2 dieser Serie.

Nr. 5. Marsch.

Köch. Verz. Nr. 248.

Vorlage: Eine durch den Professor W. C. Alwyn mit dem Autograph verglichene Abschrift. Das Autograph selbst ist im Besitze von Alberto Raudegger in London. Angeblich ist dasselbe überschrieben: »Marcia di Amadeo Wolfg. Mozart Giugno 1776«, und links ist von Mozart bemerkt: »a due Violini Soli«. Nach André's Angabe trägt das aus 4 Blättern mit 5 beschriebenen Seiten bestehende Manuskript die Überschrift: »Marcia a due Violini soli, di Amadeo Wolfg. Mozart, Giugno 1776«. Vergleiche Nr. 2 dieser Serie.

Bemerkung:

Seite 2 (14), System 3, Takt 5, viertes Sechszehntel in der II. Violine. Es ist zweifelhaft, ob nicht: $\overline{h}$ statt: $\overline{b}$ gedacht ist, die Führung der ersten Violinstimme spricht für erstere Annahme.

Nr. 6. Marsch.

Köch. Verz. Nr. 249.

Vorlage: Eine durch den Professor W. C. Alwyn mit dem Autograph verglichene Abschrift. Das Autograph selbst ist im Besitze von Alberto Raudegger in London. Angeblich ist dasselbe überschrieben: »Marcia di Amadeo Wolfg. Mozart 20 Luglio 1776 prodotta 21 Luglio per le nozze del Sgr. Spath colla Sig^ra^ Elisabeta Haffner«. Nach André's Angabe lautet die Überschrift: »Marcia, per le Nozze del Sgr. Spath colla Sig^ra^ Elisabetha Haffner, di Amadeo Wolfgango Mozart, 20 Luglio 1776, prodotta 21 Luglio«. Vergleiche Nr. 2 dieser Serie.

Bemerkung:

Die Trompeten sind im Autograph als Clarini bezeichnet.

Nr. 7. Marsch.

Köch. Verz. Nr. 290.

Vorlage: Geschriebene Partitur aus dem Nachlasse Köchel's.

Nr. 8. 2 Märsche.

Köch. Verz. Nr. 335.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin. Querformat, 10zeilig. Nr. 1, überschrieben: »Marcia«, 2 Bogen mit 7 beschriebenen Seiten; Nr. 2, überschrieben: »Marcia«, 2 Bogen mit 7 beschriebenen Seiten. Bezeichnung der Systeme bei Nr. 1: Violini (2 Systeme), 2 Viole, 2 Oboe (2 Systeme), 2 Corni in *D*, 2 Trombe in *D*, Bassi; bei Nr. 2: Violini (2 Systeme), 2 Viole, 2 Flauti (2 Systeme), 2 Corni in *D*, 2 Trombe in *D*, Bassi. Nur beim 2. Marsch ist ein Tempo *(Maestoso assai)* angegeben.

Bemerkungen:

Folgende Stellen des Autographs wurden in der Ausgabe geändert:

Seite 2 (22), System 3, Takt 5, zweites Viertel im II. Horn: $\overline{h}$ statt $\overline{g}$.

Die Bezeichnung: *forte* wurde
Seite 3 (23), Takt 3 für die Violinen und die Viola, Takt 4 für den Bass,
Seite 4 (24), System 3, Takt 2 für die Violinen und die Viola, Takt 3 für den Bass fortgelassen, dagegen die Bezeichnung: *piano*
Seite 3 (23), System 3, Takt 6 und 7 für alle Stimmen hinzugesetzt.

Nr. 9. 3 Märsche.

Köch. Verz. Nr. 408.

Vorlage: Gedruckte Stimmen, betitelt: »Recueil des marches pour grand orchestre composées par W. A. Mozart. Oeuvre 95. Liv. 1 (2. 3.) Edition faite d'après le manuscrit original de l'auteur. A Offenbach s/M, chez J. André«. (Verlagsnummern: 1511, 1661, 1784.)

Bemerkungen:

Folgende Stellen wurden in der Ausgabe geändert:
Seite 3 (29), System 2, Takt 7: die Trompetenstimmen sind Zusatz.
Seite 6 (32), letzter Takt, die letzten 4 Noten der II. Violine: $\bar{e}$ statt $\overline{fis}$.
Seite 13 (39), { Takt 5: die Hornstimmen sind Zusatz.
Takt 6, das achte Achtel der I. Violine: $\bar{c}$ statt $\bar{d}$.

Auffallend ist das lange Schweigen der Pauken im 2. Marsch; nach der Vorlage haben sie nur in den ersten 8 Takten zu spielen. Eine Absicht kann hier schwerlich vorliegen, eher ist ein Versehen, eine Mangelhaftigkeit der Vorlage, anzunehmen. Eine Ergänzung der Stimme [von Seite 7 (33), Takt 2 an] erschien wünschenswerth.

Nr. 10. Allegro.

Köch. Verz. Nr. 121.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Allegro«. Querformat, 6 Blätter mit 12 beschriebenen Seiten, 10zeilig. Bezeichnung der Systeme: Violini (2 Systeme), Viole, 2 Oboe (2 Systeme), 2 Corni in *D* la sol re, Bassi.

Nr. 11. Menuett.

Köch. Verz. Nr. 409.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Menuetto«. Querformat, 6 Blätter mit 9 beschriebenen Seiten, 12zeilig. Bezeichnung der Systeme: Violini (2 Systeme), Viole, 2 Flauti (2 Systeme), 2 Oboe, 2 Corni in *C*, 2 Clarini in *C*, Tympani, 2 Fagotti, Bassi. Von fremder Hand ist die Jahreszahl »1782« beigefügt.

Nr. 12. Maurerische Trauermusik.

Köch. Verz. Nr. 477.

Vorlage: Eine nach dem Autograph durch P. Graf Waldersee gefertigte Abschrift. Das Autograph selbst ist im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Trauer Musik«. Querformat, 5 Blätter mit 10 beschriebenen Seiten, 12zeilig. Der Gran Fagotto ist nachträglich zugeschrieben worden und hat

das unterste System im Autograph erhalten, die Klammer endet überall bei den Bässen. Auf dem letzten Blatt stehen die hinzugeschriebenen 2 Bassethörner.

Bemerkungen:

Seite 4 (56), System 2, Takt 3 im ersten Viertel das Horn in *C*: $\bar{c}$ statt $\bar{g}$.

Die Verwendung der später hinzugeschriebenen Instrumente, der beiden Bassethörner und des Contrafagottes, und ihr Verhältnis zu den früher geschriebenen Stimmen behält etwas Zweifelhaftes. Die in der Ausgabe Seite 1 (53) angebrachte Anmerkung kann vielleicht als nicht genügend, als nicht ganz richtig erscheinen. Man kann der Ansicht sein, dass die hinzugefügten Instrumente zur Ersetzung der 2 Waldhörner und des ursprünglich geschriebenen Bassethornes bestimmt gewesen seien. Gegen diese Ansicht lässt sich aber geltend machen, dass durch den Wegfall des zuerst geschriebenen Bassethornes dem Contrafagott an vielen Stellen [so z. B. Seite 1 (53), Takt 3 ff., Seite 4 (56), letzter Takt ff.] die Unterstützung in der Oktave fehlen würde und dass einige jenem Bassethorn zugedachte Stellen [z. B. Seite 5 (57), Takt 10 bis 13] keinen Ersatz finden würden.

Nr. 13. Ein musikalischer Spass.

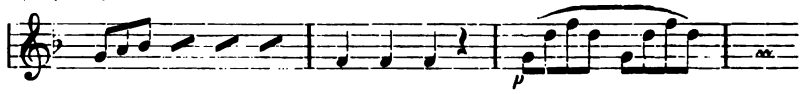
Köch. Verz. Nr. 522.

Vorlage: Autograph im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin, ohne Überschrift. $11\frac{1}{2}$ Bogen in Querformat mit 26 beschriebenen Seiten, 12zeilig. Das Manuskript besteht aus der Stimme der I. Violine zum 1., 2. und 3. Satz, aus der doppelt geschriebenen Stimme der II. Violine zum 1. Satz, aus den Stimmen der Viola, der Hörner und des Basses zum 1. Satz; aus den Partituren des 2. und 3. Satzes, in denen jedoch die I. Violine fehlt, aus der vollständigen Partitur des 4. Satzes. Bezeichnung der Stimmen: Violino 1mo, Violino 2do, Viola, 2 Corni, Basso.

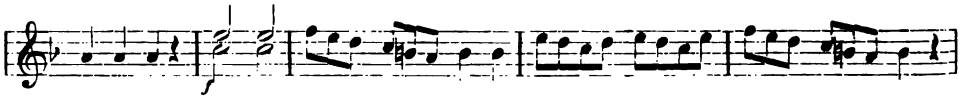
Bemerkungen:

Die oben erwähnten beiden Stimmen der II. Violine weichen an mehreren Stellen von einander ab. Wir wählten für die Ausgabe diejenige Stimme, welche früheren Drucken als Vorlage gedient hatte, theilen aber die abweichenden Stellen der andern in Folgendem mit:

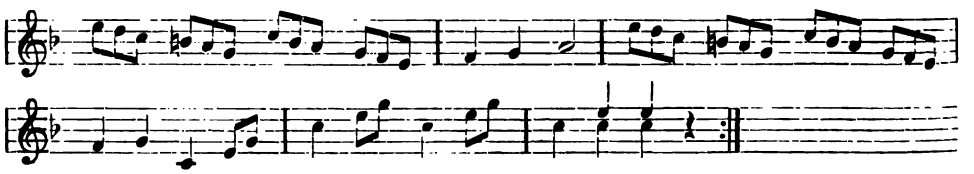
Seite 2 (58), System 2, Takt 2 bis 4:



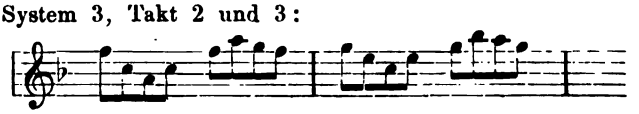
Seite 2 (58), System 2, Takt 7 ff.:



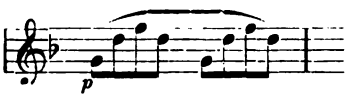
Seite 2 (58), System 4, Takt 4 ff.:



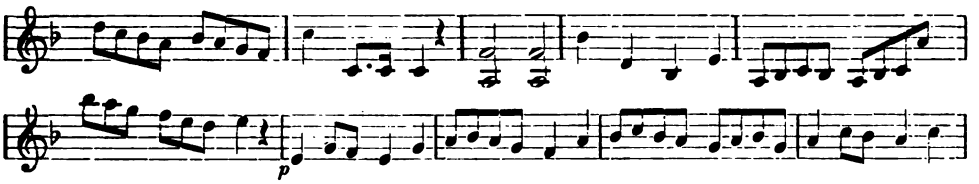
Seite 3 (59), System 3, Takt 2 und 3:



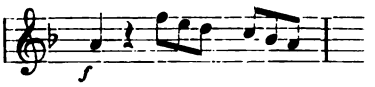
Seite 3 (59), System 4, Takt 1:



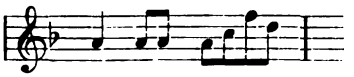
Seite 3 (59), vorletzter Takt ff.:



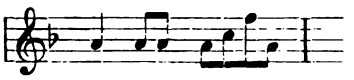
Seite 4 (60), System 2, Takt 6:



Seite 4 (60), System 3, Takt 4:



Seite 4 (60), System 4, Takt 1:



Die 16 Takte von Seite 18 (74), System 2, Takt 5 an gerechnet sind von Mozart später eingefügt worden und ist dabei die erste Note der II. Violine, System 3, Takt 9, welche ursprünglich: *f* hiess, in: $\bar{a}$ umgeändert worden.

Nr. 14. Sonate für Fagott und Violoncell.

Köch. Verz. Nr. 292.

Vorlage: Alte Breitkopf & Härtel'sche Ausgabe. (»Sonate pour le Basson et Violoncelle« u. s. w. Verlagsnummer: 322. Hochformat.)

Bemerkungen:

Die Vorlage enthält einige unrichtige Noten und mehrere Ungenauigkeiten in der Vortragsbezeichnung, die durch Vergleichung mit Parallelstellen sich beseitigen liessen.

Zweifelhaft bleibt, ob nicht

Seite 3 (77), System 4, Takt 6 das sechste Achtel des Violoncell: *B* statt *c*, und Seite 4 (78), System 3, Takt 4 das dritte Achtel des Fagott: *e* statt $\bar{d}$ heissen soll. Bei letzterer Stelle hat die Vorlage einen Bogen über die 3 letzten Achtel.

Nr. 15. Kanonisches Adagio.

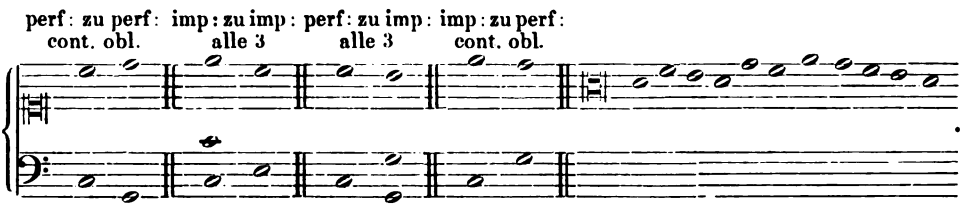
Köch. Verz. Nr. 410.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze von Julius André in Frankfurt a. M. Querformat, ein Blatt mit einer beschriebenen Seite, 12zeilig.

Bemerkungen:

Seite 1 (79), System 4, Takt 5 und 6 die Zeichen: crescendo und piano im ersten Bassethorn sind Zusatz. Vergleiche das zweite Bassethorn zwei Takte später.

Auf der Rückseite des Autographs hat Mozart mit Benutzung des Fux'schen: »Gradus ad Parnassum« Folgendes notirt:



Nr. 16. Adagio.

Köch. Verz. Nr. 411.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze von Julius André in Frankfurt a. M. mit der Überschrift: »di Wolfgango Amadeo Mozart«. Querformat, 3 Blätter mit 6 beschriebenen Seiten, 12zeilig. Von fremder Hand ist beigefügt links: »Nr. 9«, rechts die Jahreszahl: »1783«.

Nr. 17. Adagio.

Köch. Verz. Nr. 356.

Vorlage: Autograph im Besitze des Kapellmeisters L. Rotter in Wien mit der Überschrift: »Harmonica«. Querformat, ein Blatt mit einer beschriebenen Seite.

Nr. 18. Adagio und Rondo.

Köch. Verz. Nr. 617.

Vorlagen:

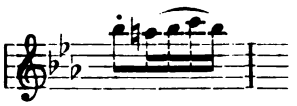
1. Eine angeblich vom Autograph genommene Abschrift aus dem Nachlasse O. Jahn's.

2. Alte Breitkopf & Härtel'sche Ausgabe (Oeuvres de Mozart. Cahier XII.) in der die Harmonika durch das Klavier ersetzt ist.

Bemerkungen:

Die gedruckte Ausgabe weicht von der bei der Redaktion am meisten benutzten Abschrift an folgenden 2 Stellen ab:

Seite 1 (85), System 3 zweite Hälfte des Taktes 2, Harmonika:



Seite 15 (99), System 3, Takt 5 achtes Achtel der Viola *g* (die Abschrift $\overline{d}$).

Ferner hat die Ausgabe im Rondo Seite 4 (88) Vortragszeichen, die offenbar unecht sind.

Nr. 19. Phantasie.

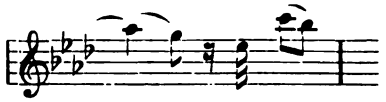
Köch. Verz. Nr. 608.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze von A. Artaria in Wien ohne Überschrift. Querformat, 5 Bogen mit 20 beschriebenen Seiten, 10zeilig.

Bemerkungen:

Zweifelhafte Stellen oder Schreibfehler im Autograph:

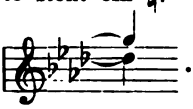
Seite 3 (101), System 5 zweite Stimme in der zweiten Hälfte des Taktes 4 eine Pause. Mit dem folgenden Takt beginnt eine neue Notenzeile; Mozart scheint die erste Note des Fugenthemas vergessen zu haben.

Seite 5 (103), System 2, Takt 4, erste Stimme: 

Entweder ist zu der Pause die Notirung eines Punktes vergessen, oder aus Versehen der nächstfolgenden Note ein zu kurzer Werth gegeben worden.

Seite 5 (103), System 3, Takt 3 erste Stimme: vor $\overline{g}$ steht kein ♮.

Seite 6 (104), System 2, Takt 5 erste Stimme: vor der ersten Note steht ein ♮.

Seite 7 (105), System 2, Takt 4 erstes Viertel der ersten Stimme:  .

Nr. 20. Andante.

Köch. Verz. Nr. 616.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze des Mozarteums zu Salzburg mit der Überschrift: »Andante — di Wolfgango Amadeo Mozart«. Querformat, 2 Blätter mit 4 beschriebenen Seiten, 12zeilig. Statt »Andante« hatte Mozart zuerst »Larghetto« geschrieben, letztere Tempobezeichnung aber später durchstrichen.

Bemerkungen:

Im Autograph hat jede Note ihren eigenen Stiel, in der Ausgabe ist hierfür die gebräuchliche Schreibweise substituirt worden.

Seite 1 (109), System 3, Takt 1 sind in den beiden oberen Stimmen die Vorschlagsnote: , Seite 5 (113), System 5, Takt 2 bis 4 in der oberen Stimme: geschrieben.

Die Zeit der Komposition dieses Werkes ergiebt sich aus Mozart's eigenem thematischen Verzeichnis (Nr. 137).

Nr. 21. Marsch.

Köch. Verz. Nr. 445.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze von Saint-Saëns in Paris mit der Überschrift »Marcia«.

Serie XI.

Nr. 1. 12 Menuette.

Köch. Verz. Nr. 568.

Vorlagen:

1. Geschriebene Partitur.

2. Alte geschriebene Stimmen mit der Bemerkung: »Aus dem k. k. kleinen Redoutensaal — im Jahr 1790«.

3. Gedruckte Stimmen, betitelt: »XII Menuetten (mit vollständiger Musik) welche in dem k. k. Redoutensaal in Wien aufgeführet worden. Komponirt von Herrn Kapellmeister W. A. Mozart. (Erster) Theil. in Wien bey Artaria & Comp.« Die parenthesirten Wörter sind mit Tinte geschrieben. Verlagsnummer: 237|. Von derselben Ausgabe lagen noch 2 Exemplare mit anderem Titel (»XII Minuetti« u. s. w.) vor. Die einzelnen Stimmen sind bezeichnet: Violino primo, Violino II, Basso, Flauto I^{mo} e II^{do}, Oboe e Clarinetto I^{o}, Oboe, Clarinetto II e Flautino, Fagotto I^{mo}, Fagotto II, Corno primo, Corno secondo, Clarino primo e secondo, Timpani.

Sämmtliche Vorlagen sind im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Bemerkungen:

Die Vorlagen weichen an mehreren Stellen von einander ab und keine ist fehlerfrei. Durch Vergleichung liess sich überall die wahrscheinlich richtige Lesart herstellen.

Seite 9, System 3, Takt 5 und 6 stehen in allen Vorlagen die Flöten eine Oktave tiefer, in der Ausgabe wurde die Stelle nach Takt 5 und 6 des System 2 derselben Seite geändert.

Seite 11, System 2, Takt 2 drittes Viertel des Basses in der geschriebenen Partitur: *f*, in den anderen Vorlagen: *d*. Wir haben letztere Lesart gewählt.

In den neun ersten und den neun letzten Takten der Seite 18 wird nach der geschriebenen Partitur das Flautino durch eine gewöhnliche Flöte (in der Unteroktave) unterstützt, in den übrigen Vorlagen nicht.

Nr. 2. 12 Menuette.

Köch. Verz. Nr. 585.

Vorlagen:

1. Geschriebene Partitur im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

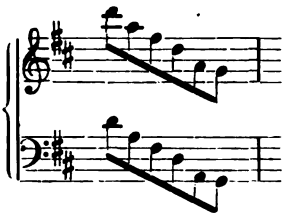
2. Gedruckter Klavierauszug (Wien, Artaria & Comp.).

3. Alter geschriebener Klavierauszug mit der Bemerkung: »Aus dem k. k. kleinen Redoutensaal«.

Bemerkungen:

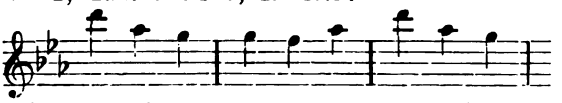
Die geschriebene Partitur enthält viele Fehler, die sich zum Theil durch die Klavierauszüge beseitigen liessen. Die auffallendsten Fehler in jener Vorlage, die in der Ausgabe beseitigt wurden, sind hier zu erwähnen:

Seite 2 (20) letzter Takt:



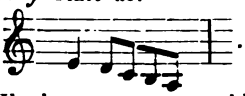
Im gedruckten Klavierauszug stimmt dieser Takt mit dem letzten des ersten Theiles überein.

Seite 6 (24), System 2, Takt 5 bis 8, I. Flöte:

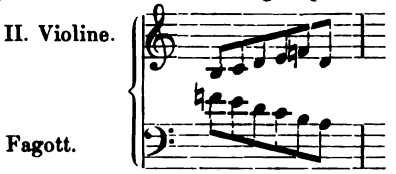


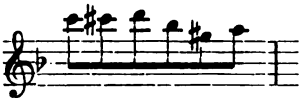
Der Abschreiber hat hier zum Theil frühere Noten (Takt 3 und 4) wiederholt.

Seite 7 (25), Takt 5 erste Note des I. Fagott: $\overline{f}$ statt $\overline{as}$.

Seite 9 (27), System 2, Takt 7, II. Violine:  . In der Ausgabe ist die Fassung des gedruckten Klavierauszuges gewählt worden.

Seite 9 (27), System 3, Takt 5:



Seite 12 (30), Takt 7, Flöte: 

Seite 13 (31), System 2, Takt 1, Bass: *F*. (Im gedruckten Klavierauszug: *Es*.)

Schliesslich bemerken wir, dass Seite 4 (22), System 3, Takt 5 das erste Achtel der I. Violine in allen Vorlagen: $\overline{\overline{d}}$, nicht $\overline{\overline{e}}$ lautet.

Nr. 3. 6 Menuette.

Köch. Verz. Nr. 599.

Vorlagen:

1. Geschriebene Partitur im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.
2. Gedruckte Stimmen mit dem Titel: »XII Minuetti per due Violini e Basso del Sig^{r} W. A. Mozart in Vienna e Magonza presso Artaria & Comp.« (Hochformat. Verlagsnummer: 362.)
3. Gedruckter Klavierauszug (Wien, Artaria).

Die zwei letztgenannten Vorlagen enthalten der Reihe nach die in Köchel's Verzeichnis unter Nr. 599, 601 und 604 angeführten Menuette, sind aber unvollständig und ungenau.

Bemerkungen:

Die erwähnte Partitur ist entweder mit Nachlässigkeit oder nach einer mangelhaften Vorlage geschrieben worden, es fehlen Reihen von Noten. Eine Ergänzung war nothwendig. Die in der Ausgabe Seite 2 (38), Takt 9 bis 16 der I. Oboe und im Trio des 5. Menuetts Seite 7 und 8 (43 und 44) der II. Flöte übergebenen

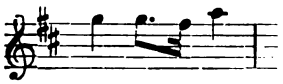
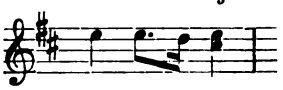
Noten sind auf Grund des Klavierauszuges hinzugefügt worden. Zweifelhaft bleibt das Zusammengehen der beiden Fagotte Seite 7 (43), Takt 1 bis 16; wahrscheinlich soll die Stelle nur von einem Fagott geblasen werden.

Nr. 4. 4 Menuette.

Köch. Verz. Nr. 601.

Vorlagen: wie bei Nr. 3 dieser Serie.

Bemerkungen:

Einige Unrichtigkeiten der vorliegenden Partiturabschrift liessen sich mit Hilfe des Klavierauszuges beseitigen. Zu erwähnen ist der vorletzte Takt des Trios des vierten Menuetts Seite 8 (52), wo I. Violine und I. Oboe nach jener Partiturabschrift:  , die II. Violine:  lautet.

Nr. 5. 2 Menuette.

Köch. Verz. Nr. 604.

Vorlagen: wie bei Nr. 3 dieser Serie.

Nr. 6. 6 Deutsche Tänze.

Köch. Verz. Nr. 509.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »6 Tedeschi. di W. A. Mozart. Praga 1787«. Querformat, 12 Blätter mit 23 beschriebenen Seiten, 12zeilig. Bezeichnung der Systeme beim ersten Stück: Violini (2 Systeme), 2 Flauti (2 Systeme), 2 Oboe, 2 Clarinetti in *A*, 2 Fagotti, 2 Corni in *D*, 2 Clarini in *D*, Timpani, Bassi.

Am Schlusse der Partitur steht folgende

Anmerkung.

Jeder Teutsche hat sein Trio, oder vielmehr Alternativo; — nach dem Alternativo wird der Teutsche wieder widerhollet, dann wieder das Alternativo; dann geht es durch den Eingang weiter in den folgenden Teutschen. —

NB. Da ich nicht weis was für Gattung Flauto piccolo hier ist, so habe ich es in den Natürlichen Ton gesetzt; man kann es allzeit übersetzen. —

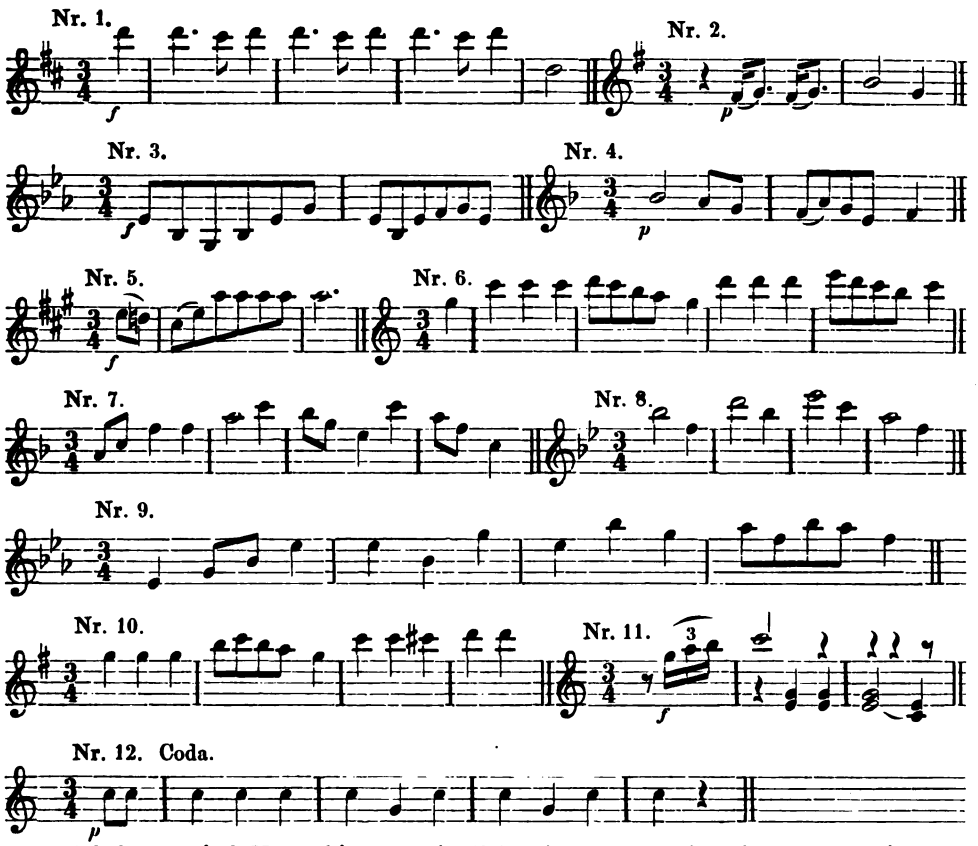
Mozart.

Bemerkungen:

Schreibfehler Mozart's:

Seite 5 (59), Takt 1 bis 4, Hörner in *Es*:

Im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien sind alte geschriebene Stimmen, welche unter der Aufschrift: »12 Deutsche und 12 Trios samt Coda in D aus dem k. k. kleinen Redoutensaale für das Jahr 1795 . . . Del Sgr. Mozart« ausser den obigen Tänzen noch 5 unbekannte enthalten. Sämmtliche Tänze stehen im $^3/_4$ Takt. Wir verzeichnen die thematischen Anfänge derselben:



Unbekannt sind Nr. 6 bis 10; die Echtheit derselben ist nicht zu beweisen.

Nr. 7. 6 Deutsche Tänze.

Köch. Verz. Nr. 536.

Vorlagen:

1. Gedruckte Stimmen mit dem Titel: »12 Deutsche Taenze für . . . von Herrn W. A. Mozart in Wien und Mainz bey Artaria & Comp.« (Verlagsnummer: 235.) Bezeichnung der einzelnen Stimmen: Violino I^{mo}, Violino II, Basso, Flauto e Flautino I^{o}, Flauto e Flautino Secondo, Flautino e Flauto, Oboe e Clarinetto I^{mo}, Oboe e Clarinetto II^{do}, Fagotto Primo e Secondo, Corno I, Corno II, Clarino primo e secondo, Timpano e Tamburo.

2. Geschriebene Partitur im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

3. Alte geschriebene Stimmen in demselben Besitze mit der Überschrift: »12 Deutsche Tänze 12 Trio nebst Coda Aus dem k. k. kleinen Redoutensaal 1789 . . . Del Sig^{re} Mozart«.

4. Gedruckter Klavierauszug, betitelt: »12 Deutsche Tänze für das Klavier übersetzt welche in dem k. k. Redoutensaal in Wien aufgeführet worden . . . zu finden bei Artaria & Comp. in Wien«.

5. Alte geschriebene Klavierauszüge, im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlich, mit der Überschrift: »12 Deutsche Tänze« u. s. w.

Jede dieser Vorlagen enthält der Reihe nach die deutschen Tänze Köch. Verz. Nr. 536 (1 bis 5), Nr. 567 (1 bis 5), Nr. 536 (6) und Nr. 567 (6) nebst Coda.

Bemerkungen:

Keine der genannten Vorlagen stimmt mit der andern genau überein; am zuverlässigsten erscheinen die gedruckten Stimmen. Von den vorkommenden Abweichungen führen wir nur folgende an:

Seite 2 (72), Takt 2, drittes Viertel der I. Violine in allen Vorlagen: $\bar{\bar{g}}$, in Mozart's eigenem Verzeichnis: $\bar{\bar{e}}$.

Seite 3 (73), System 2, Takt 1 bis 8 in den gedruckten Stimmen statt der Flöten: zwei Flautinen.

Nr. 8. 6 Deutsche Tänze.

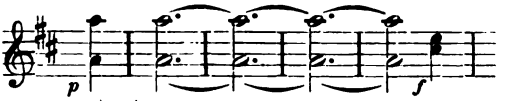
Köch. Verz. Nr. 567.

Vorlagen: wie bei Nr. 7 dieser Serie (Köch. Verz. Nr. 536).

Bemerkungen:

Von den in den Vorlagen sich findenden Abweichungen erwähnen wir folgende:

Seite 7 (85), System 2, Takt 1 bis 4 nach den geschriebenen Stimmen die Oboen:



Seite 9 (87) Bezeichnung des Schlaginstrumentes: in den gedruckten Stimmen »Tamburo«, in den geschriebenen »Tamburino in *C*«.

Seite 10 (88). In No. 6 und der darauf folgenden Coda gehen nach den geschriebenen Stimmen die Klarinetten meistens im Einklang mit den Oboen, nach den gedruckten Stimmen schweigen sie.

Nr. 9. 6 Deutsche Tänze.

Köch. Verz. Nr. 571.

Vorlagen:

1. Alte geschriebene Stimmen mit der Aufschrift: »6 Deutsche Tänze aus dem k. k. kleinen Redoutensaale 1790« u. s. w.
2. Eine nach andern alten geschriebenen Stimmen angefertigte Partitur.
3. Ein alter geschriebener Klavierauszug.

Sämmtliche Vorlagen sind Eigenthum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Bemerkungen:

In Mozart's eigenhändigem Kataloge sind die Hörner nicht angegeben, dass sie aber nothwendig sind, beweist die Stelle Seite 15 (105), System 2, Takt 9 und 10.

Seite 13 (103), System 2, Takt 2 schwanken die Vorlagen im Basse zwischen *G* und *Gis*.

Nr. 10. 12 Deutsche Tänze.

Köch. Verz. Nr. 586.

Vorlagen:

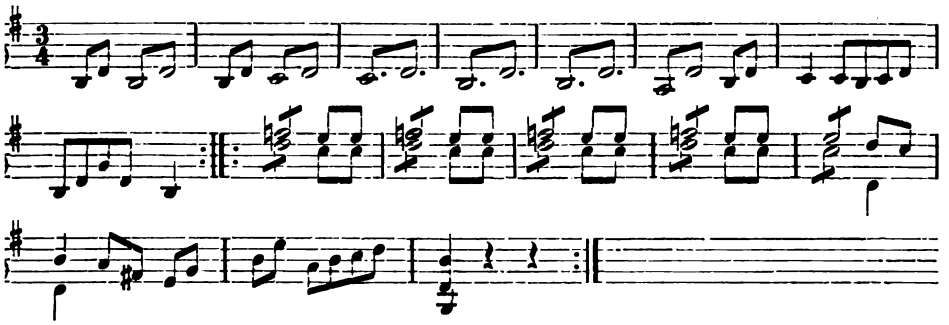
1. Geschriebene Partitur.
2. Alte geschriebene Stimmen.
3. Ein bei Artaria in Wien erschienener Klavierauszug.
4. Ein alter geschriebener Klavierauszug.

Die Vorlagen unter 1, 2 und 4 sind im Besitze der Gesellschaft der Musikunde in Wien.

Bemerkungen:

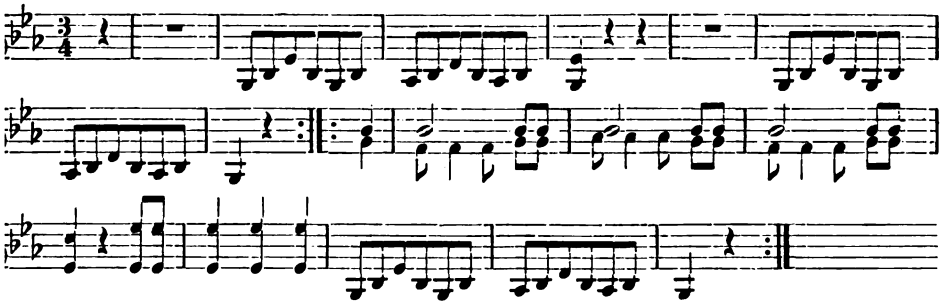
Die beiden ersten Vorlagen weichen an mehreren Stellen und in der Instrumentation einiger Stücke von einander ab. Hervorzuheben sind der Abweichungen gen einige Stellen für die II. Violine, welche in den geschriebenen Stimmen also ıten:

ite 4 (108), Nr. 2, 1. und 2. Theil:



ite 5 (109), System 2, Takt 2 wie Takt 4.

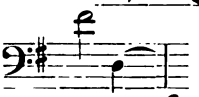
ite 14 (118), Nr. 8, 1. und 2. Theil:

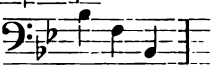


Bei diesen Stellen haben wir der Lesart der geschriebenen Partitur den Vorzug geben.

Trotz übereinstimmender Vorlagen sind Schreibfehler zu verzeichnen:

ite 7 (111), System 2, Takt 4, Bass:

ite 13 (117), Takt 4, I. Fagott: 

ite 14 (118), System 2, Takt 5, Bass:  .

Nr. 11. 6 Deutsche Tänze.

Köch. Verz. Nr. 600.

Vorlagen:

1. Geschriebene Partitur, im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ändlich.

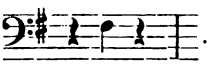
2. Alte geschriebene Stimmen ebendaselbst mit dem Titel: »13 Deutsche 13 Trio d Coda. Aus dem k. k. kleinen Redoutensaal 1791. 2te Abtheilung à 2 Violini,

2 Oboe, 2 Flauti, Piccolo, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Corni, 2 Clarini, Tympani, 5 Sonagli, la Lira, Basso. Del Sig^re^ Mozart«.

Die Stimmen ebenso wie die Partitur enthalten der Reihe nach die in Köchel's Verzeichnis unter Nr. 600, 602 und 605 eingetragenen deutschen Tänze, die also, wie aus dem Ganzen hervorgeht, zu einer und derselben Gelegenheit geschrieben wurden und zusammengehören.

Ausserdem lagen ein gedruckter Klavierauszug und eine gedruckte Übertragung für 2 Violinen und Bass vor. Sie enthalten mit einigen Auslassungen ebenfalls die oben angeführten 13 Tänze, konnten aber der Ungenauigkeiten wegen von der Redaktion nicht berücksichtigt werden.

Bemerkung:

Seite 8 (134), System 3, Takt 1 lautet der Bass in allen Vorlagen:  .

Nr. 12. 4 Deutsche Tänze.

Köch. Verz. Nr. 602.

Vorlagen: wie bei Nr. 11 dieser Serie. (Köch. Verz. Nr. 600.)

Nr. 13. 3 Deutsche Tänze.

Köch. Verz. Nr. 605.

Vorlagen: wie bei Nr. 11 dieser Serie. (Köch. Verz. Nr. 600.) Zu den dort erwähnten Vorlagen kommt ein alter geschriebener Klavierauszug des Tanzes Nr. 3 mit der Bemerkung: »Aus dem k. k. kleinen Redoutensaal 1791«.

Nr. 14. Contretanz.

Köch. Verz. Nr. 123.

Vorlage: Autographe Partitur im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin mit der Überschrift: »Contradanza«. Kleinquerformat, ein Bogen mit 4 beschriebenen Seiten. Bezeichnung der Systeme: 2 Corni, 2 Oboe, Violino 1^mo^, Violino 2^do^, Basso.

Nr. 15. 4 Contretänze.

Köch. Verz. Nr. 267.

Vorlage: Abschrift im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin. Das Autograph, früher im Besitze Aug. André's, war angeblich in Hochformat, bestand aus 3 Blättern mit 6 beschriebenen Seiten und hatte die Überschrift: »Contradanze«.

Nr. 16. 5 Menuette.

Köch. Verz. Nr. 461.

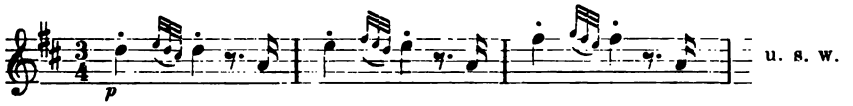
Vorlagen:

1. Autographe Partitur, die ersten 4 Tänze enthaltend, im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin, mit der Überschrift: »di Wolfgango Amade Mozart

Vienna 1784«. Querformat, 3 Blätter mit 6 beschriebenen Seiten, 12zeilig. Von fremder Hand ist mit Bleistift vermerkt: »5 ganze Menuetten, der 6te mangelhaft«. Demnach muss das Autograph ursprünglich aus 4 oder, wenn der 6. Menuett vollendet war, aus 5 Blättern bestanden haben. Bezeichnung der Systeme beim ersten Stück: 2 Violini (2 Systeme), 2 Oboe, 2 Corni in C Alti, 2 Fagotti, Bassi.

2. Gedruckte Stimmen mit dem Titel: »Cinq Menuets, suivis d'une Quadrille pour grand orchestre par W. A. Mozart. Edition d'après le manuscrit original. A Offenbach s/M. chez J. André«. Die Ausgabe enthält ausser den 5 (vollständigen) Menuetten den Tanz Köch. Verz. Nr. 463. 1.

3. Abschrift des Autographs aus Köchel's Nachlass, die ersten 5 Menuette und den Anfang des sechsten enthaltend. Letzterer ist so mangelhaft wiedergegeben, dass es rathsam erschien, ihn von der Ausgabe auszuschliessen. Die ersten Takte der I. Violine lauten:



Nr. 17. 6 Contretänze.

Köch. Verz. Nr. 462.

Vorlagen:

1. Die bei J. André in Offenbach erschienene Ausgabe, betitelt: »Six Contredances pour deux Violons et Basse, par W. A. Mozart. 1r Recueil. Edition faite d'après le manuscrit original de l'auteur«.

2. Abschrift aus Köchel's Nachlass mit den von Mozart später hinzugefügten Oboen und Hörnern.

3. Eine nach alten Stimmen angefertigte Abschrift der Contretänze Nr. 2, 4 und 5.

4. Gedruckter Klavierauszug (VI Contretänze — in Wien bei Artaria & Comp.) mit dem Contretanz Nr. 3.

5. Alter geschriebener Klavierauszug (»24 Contradanses«) im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, die Contretänze Nr. 1 bis 6 u. A. enthaltend.

Bemerkung:

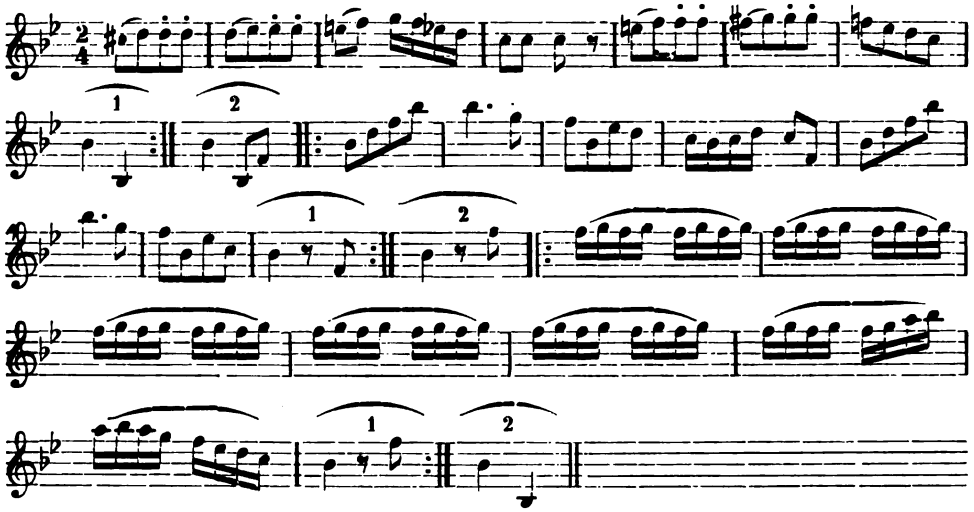
Die Hauptmelodie des 5. Contretanzes Seite 4 (168) findet sich von Mozart's Hand an einer Stelle des Autographs der Tänze Köch. Verz. Nr. 463 notirt.

Nr. 18. 2 Menuette mit eingefügten Contretänzen.

Köch. Verz. Nr. 463.

Vorlage: Autograph im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin, bestehend aus einem Bogen und 2 Blättern in Querformat, theils 12-, theils 10zeilig, 7 beschriebene Seiten. Der Bogen enthält am Anfange von Nissen's Hand die Überschrift: »2 Quadrillen« und von anderer, wahrscheinlich A. André's Hand, die Jahreszahl: »1784«. Das erste Musikstück von Mozart's Hand die Überschrift: »Menuetto«. Die Systeme sind bezeichnet: Violini (2 Systeme), 2 Oboe, 2 Corni in *F*, 1 Fagotto, Bassi. Die erwähnten 2 Blätter enthalten in ausgeschriebenen Stimmen das zweite Musikstück, von Mozart überschrieben: »Adagio Menuetto cantabile«. Eine Bezeichnung der Stücke als Quadrillen findet sich von Mozart's Hand nicht vor. Dagegen hat er auf einem der Blätter Folgendes notirt:

Liebster Freund!



Eine fremde Hand hat das Wort »Contredance« beigefügt. Die aufgezeichnete Melodie ist in Köchel's Verzeichnis unter Nr. 462^5 angeführt.

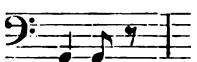
Nr. 19. 9 Contretänze oder Quadrillen.

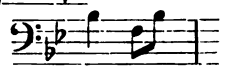
Köch. Verz. Nr. 510.

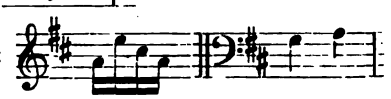
Vorlage: Altes Manuskript im Besitze der Universitäts-Bibliothek in Prag, bestehend aus 2 Foliobogen, der eine in Hochformat mit den 6 ersten, der andere in Querformat mit den 3 letzten Stücken.

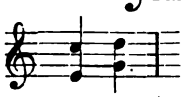
Bemerkungen:

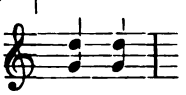
Köchel giebt das Manuskript als ein Autograph an. Wir bezweifeln diese Echtheit, bezweifeln überhaupt die Echtheit der Komposition und stützen diese Ansicht theils auf die Beschaffenheit der Handschrift, theils auf die für Mozart ungewöhnliche Schreibweise einiger Wörter (z. B. durchgängig »Passo« statt Basso, »Scineli« statt Cinelli, »Clarineto«, »Tromel«, »Contradantz« u. s. w.), theils auf die vielen falschen Noten. Auf die Gewähr Köchel's hin erschien es jedoch rathsam, die Tänze in die Ausgabe aufzunehmen, nachdem die auffallendsten Fehler ausgemerzt worden waren. Es wurden folgende Stellen geändert:

Seite 1 (173), Takt 4, Pauken: 

Seite 5 (177), System 2, Takt 5, Bässe: 

Seite 6 (178), vorletzter Takt, I. Violine und Bass: 

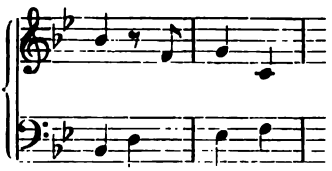
Seite 7 (179), vorletzter Takt, Hörner: 

Seite 10 (182), { Takt 7, / System 2, Takt 7, / System 3, Takt 7, } Hörner: 

Seite 10 (182), System 4, Takt 6 und 7:

II. Violine.

Bass.



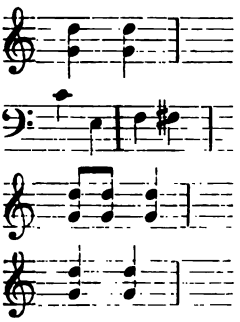
Seite 11 (183),

Takt 7, System 2, Takt 7, } Hörner:

System 2, Takt 6 und 7, Bass:

System 3, Takt 5, Hörner:

System 3, Takt 9, Hörner:



Die letzten Seiten des Manuskriptes sind flüchtiger als die vorhergehenden geschrieben. Diese Erscheinung, in Verbindung gebracht mit der über die Komposition dieser Tänze kursirenden Erzählung (Nissen, Biographie Seite 561 und O. Jahn's Biographie II. Auflage, Th. II, Seite 127, 301) ist wohl das Einzige, was für die Echtheit des Werkes geltend gemacht werden könnte.

Nr. 20. Contretanz („La bataille").

Köch. Verz. Nr. 535.

Vorlagen:

1. Alte geschriebene Stimmen im Besitze von Breitkopf & Härtel.
2. Partitur-Abschrift aus dem Nachlasse Köchel's.

Ausserdem lagen ein gedruckter (»VI Contretänze« Nr. 6 Wien, Artaria & Comp.) und alte geschriebene Klavierauszüge vor. In einem der letzteren hat der Tanz den Titel: »Die Belagerung Belgrads«.

Nr. 21. Contretanz („Der Sieg vom Helden Koburg").

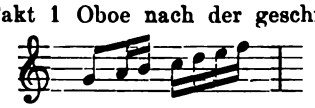
Köch. Verz. Nr. 587.

Vorlagen:

1. Partitur-Abschrift aus dem Nachlasse Köchel's.
2. Ein alter geschriebener Klavierauszug im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Bemerkungen:

Seite 3 (189), System 2, Takt 1 Oboe nach der geschriebenen Partitur:



Diese Stelle wurde nach dem Klavierauszuge geändert.

Seite 3 (189), System 3, Takt 3 und
Seite 4 (190), Takt 4 haben beide Vorlagen vor der Vorschlagsnote: $\overline{\overline{h}}$, in der I. Violine ein ♭ und 2 Takte später vor derselben Note ein ♮. In der Ausgabe blieben beide Zeichen fort.

Nr. 22. 2 Contretänze.

Köch. Verz. Nr. 603.

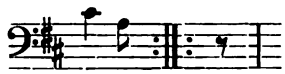
Vorlagen:

1. Geschriebene Partitur aus dem Nachlasse Köchel's.
2. Alter geschriebener Klavierauszug im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

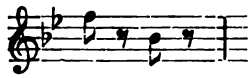
Bemerkungen:

Die Partitur enthält Schreibfehler und bedenkliche Stellen; von letzteren, die in der Ausgabe geändert wurden, sind folgende anzuführen:

Seite 1 (191), System 2, Auftakt in der I. Violine: *d*; der Klavierauszug hat: *e*.

Seite 1 (191), System 2, Takt 8, I. Fagott: 

Seite 2 (192), Takt 5, viertes Achtel im Bass: *a* (der Klavierauszug hat *fis*); in in der II. Oboe: *cis*.

Seite 2 (192), System 2, Takt 5, I. Oboe: 

Das Seite 3 (193) beim 3. System angegebene Tempo »Allegro« ist dem Klavierauszuge entnommen.

Nr. 23. 5 Contretänze.

Köch. Verz. Nr. 609.

Vorlage: Abschrift aus dem Nachlasse Köchel's.

Nr. 24. Contretanz („Les filles malicieuses").

Köch. Verz. Nr. 610.

Vorlage: Abschrift aus dem Nachlasse Köchel's.

Bemerkung:

Seite 2 (200), System 3, Takt 8, viertes Achtel in der I. Violine *g* statt *fis*. Vergleiche Nr. 23 dieser Serie (Köch. Verz. Nr. 609) Seite 7 (199), System 4, Takt 3.

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

GESAMMTAUSGABEN

der Werke von

BACH — BEETHOVEN — BUXTEHUDE — CHOPIN — GLUCK — GRÉTRY — MENDELSSOHN — MOZART — PALESTRINA — PURCELL — SCHUMANN — WAGNER.

Giovanni Pierluigi da Palestrina's Werke. (1514—94.) Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe (Partitur), herausgegeben von Th. de Witt, J. N. Rauch, Fr. Espagne, Fr. Commer, F. X. Haberl. Bisher erschienen 14 Bände, gross Folio à ℳ 10. —. Subskriptionspreis, à ℳ 15. —. einzeln.
Auf 30 Bände berechnet, jährlich erscheinen 2 Bände.

Dietrich Buxtehude's Orgelkompositionen. (1637—1707.) Kritisch revidirte Gesammtausgabe (Partitur), herausgegeben von Philipp Spitta. Vollständig in 2 Bänden, Folio à ℳ 18. —. Einzelausgabe in 12 Heften à ℳ 2. 75. bis ℳ 4. 75.

Henry Purcell's Werke. 1658—95. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe (Partitur), herausgegeben von der Purcell-Gesellschaft in London. Gross Folio. Jährliche Subskription. ℳ 21. —. I. Jahrgang: Das Yorkshire-Fest — Timon von Athen.

Johann Sebastian Bach's Werke. (1685—1750.) Ausgabe der Bach-Gesellschaft (Partitur). Bisher erschienen 29 Jahrgänge, Folio à ℳ 15. —. Subskriptionspreis, à ℳ 30. —. einzeln.

Christoph Willibald Ritter von Gluck's Haupt-Opern. (1714—1787.) Kritisch durchgesehene Ausgabe (Partitur), herausgegeben von F. Pelletan, B. Damcke, C. Saint-Saëns. Bisher erschienen: Alceste, Iphigenia in Aulis, Iphigenia in Tauris. Royal-Format à Band ℳ 72. —. In Vorbereitung: Armida, Orpheus.

André Ernest Modeste Grétry's Werke. (1741—1813.) Kritisch durchgesehene Ausgabe (Partitur mit unterlegtem Klavierauszug), herausgegeben von der Kommission für Veröffentlichung von Werken der alten belgischen Musiker. Gross Folio. Subskriptionspreis 12 ℳ für den Band. — In Vorbereitung: Richard Löwenherz.

Wolfgang Amadeus Mozart's Werke. (1756—1791.) Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe (Partitur), herausgegeben von J. Brahms, F. Espagne, J. Joachim, L. v. Köchel, G. Nottebohm, C. Reinecke, J. Rietz, E. Rudorff, Ph. Spitta, P. Graf Waldersee, Fr. Wüllner. 24 Serien inkl. Supplementband. Folio. Preis ℳ 1000. —.

Ludwig van Beethoven's Werke. (1770—1827.) Vollständige kritisch durchgesehene Ausgabe (Partitur und Stimmen), herausgeg. von S. Bagge, F. David, F. Espagne, G. Nottebohm, C. Reinecke, E. F. Richter, J. Rietz. Vollständig in 21 Serien. Folio. Partitur Preis ℳ 599. 40. — Stimmen ℳ 521. 40.

Felix Mendelssohn Bartholdy's Werke. (1809—1847.) Kritisch revidirte Gesammtausgabe von Julius Rietz. Vollständig in 19 Serien. Folio. Partitur Preis ℳ 445. 70. Stimmen Preis ℳ 446. 65. Klavierauszüge ℳ 113. 70.

Friedrich Chopin's Werke. (1809—1849.) Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe, herausgegeben von W. Bargiel, J. Brahms, A. Franchomme, F. Liszt, C. Reinecke, E. Rudorff. Vollständig in 14 Bänden Folio. Original-Pianofortewerke Preis ℳ 52. 20. Kammermusik, Orchesterpartitur Preis ℳ 33. 30. Orchesterstimmen Preis ℳ 32. 45. Nachlass Preis ℳ 9. 30.

Robert Schumann's Werke. (1810—1856.) Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe, herausgegeben von Clara Schumann. (Partitur, Stimmen, Klavierauszüge.) 13 Serien, Folio. Preis für den Bogen in der Serienausgabe 30 ₰, in der Einzelausgabe 50 ₰. Bisher erschienen 11 Lieferungen ℳ 92. 40.

Richard Wagner's musikalisch-dramatische Werke. (1813—1883.) Ausgaben der Originalverleger Folio, in gleichmässigen Einbänden Klavierauszüge zu zwei Händen. 10 Bände ℳ 188. 75. Klavierauszüge zu vier Händen, 10 Bände ℳ 230. 25. Klavierauszüge mit Text, 11 Bände ℳ 302. 50.

Original-Einbände für jeden Band ℳ 2. —.

W. A. Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Supplement.

Revisionsbericht.

Serie XII.

Concerte

für ein Saiten- oder Blasinstrument und Orchester.

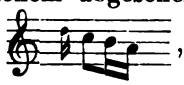
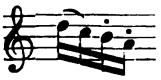
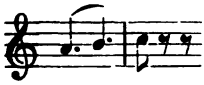
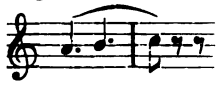
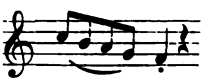
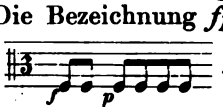
Revisor: E. Rudorff.

Leipzig.

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1883.

Allgemeine Bemerkungen.

Mozart's Schreibweise ist, von ganz Unwesentlichem abgesehen, überall beibehalten worden, so dass auch z. B. Stellen wie  , die niemals anders als so:  verstanden werden können, dennoch in der ursprünglichen Notirungsart stehen geblieben sind. Dies schien nothwendig, weil bei vielen anderen Gelegenheiten die Ausführungsart der Vorschläge weniger zweifellos feststeht. Nicht nur dass man hier und da genöthigt ist oder doch geneigt sein könnte eine Ungenauigkeit von Seiten des Komponisten selbst anzunehmen, der einmal eine kleine Sechszehntelnote statt eines Zweiunddreissigstels hingeschrieben haben mag, oder umgekehrt einen Achtelvorschlag statt eines Viertels, auch ganz abgesehen von solchen Fällen lässt die Schreibart mit der kleinen Note Nüancen des Vortrags zu, für die bei der Übertragung in das feste Gefüge der grossen Notenschrift kein Raum mehr übrig bleibt. Die grosse Akkuratesse der Mozart'schen Handschriften ist bekannt; nichts destoweniger kommt in Kleinigkeiten manches Zweifelhafte vor:  und  ,  und und dergleichen mehr läuft nebeneinander her. Die Bezeichnung *fp* kommt bald in Eins geschrieben, bald getrennt vor, z. B.  . Sicher ist, dass im letzteren Fall zwischen dem *f* und *p* sehr oft ein Diminuendo hinzugedacht werden muss. Die Prinzipalstimme pflegt fast gar keine Vortragsbezeichnungen zu enthalten; es wird vorausgesetzt, dass der Ausführende Urtheil und Geschmack genug haben werde, um selbst das Richtige zu treffen. Wenn nichts Gegentheiliges bemerkt ist, so ist anzunehmen, dass die Tuttis im Anfang der Sätze *f* gespielt werden sollen. Der Herausgeber hat hier und an ähnlichen Stellen, wo es sich nur um eine Verdeutlichung der Absicht des Komponisten handelte, das Vortragszeichen, und zwar in Klammern eingeschlossen, hinzugefügt. Die Anordnung der Instrumente in der Partitur ist nach dem Muster der jetzt üblichen abgeändert worden. Unbedeutende offenbare Versehen, wie sie sowohl in den handschriftlichen als den gedruckten Vorlagen vorkommen, wurden stillschweigend verbessert; über Wesentliches der Art und Zweifelhaftes giebt der nachfolgende Einzelbericht Rechenschaft.

Serie XII. Erste Abtheilung.

Concerte für die Violine mit Orchester.

Nr. 1. Erstes Concert für die Violine. (Köch.-Verz. 207.)

Begl.: 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner. *B* dur.

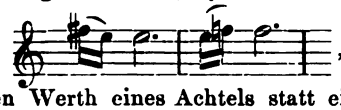
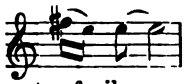
Vorlage: Autograph im Besitz der königlichen Bibliothek zu Berlin. Alter Einband von blauem Papier, in den ursprünglich die fünf ersten Violinconcerte von Mozart zusammengeheftet waren; jetzt fehlt das fünfte in *A* dur. Auf dem Deckel befindet sich die Aufschrift: 5 *Concerti* per il **Violino.** Il 1mo in *B*. Il 2do in *D*. Il 3^{zo} in *G*. Il 4to in *D*. Il 5to in *A*. Dann auf der ersten Seite: Concerto à Violine solo di Amadeo Wolfgango Mozart à Salisburgo il 14 di Aprile 1775.

Bemerkungen: Seite 6, System 3 sind die Vorschlagsnoten überall als 16^{tel} geschrieben, statt als 32^{stel}. Seite 17, System 3, Takt 5 haben die Oboen ebenfalls Sechszehntelvorschlagsnoten, wo man Achtel erwarten möchte, aber es bleibt so an allen ähnlichen Stellen Seite 18, System 2, Takt 4 u. s. w.

Nr. 2. Zweites Concert für die Violine. (Köch.-Verz. 211.)

Begl.: 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner. *D* dur.

Vorlage: Autograph im Besitz der königlichen Bibliothek zu Berlin. Vgl. Nr. 1. Überschrift Concerto di Violino, und zur Rechten: di Wolfgango Amadeo Mozart à Salzburg li 14 di giugno 1775.

Bemerkung: Seite 12, System 3, Takt 4 u. 5 schreibt Mozart in der Prinzipalstimme so:  , so dass der Punkt nach der halben Note hier nur den Werth eines Achtels statt eines Viertels repräsentirt. Ebenso Seite 15, System 2, Takt 3 und 4. Diese Stellen sind im Stich so:  u. s. w. notirt worden. Die alte Stimmenausgabe von André (Concerto facile pour Violon par W. A. Mozart. Oeuvre 98. Nr. 2 de ses concertos faciles pour Violon |: Edition d'après le manuscrit original :| Prix f 2. — A Offenbach s/M, chés J. André. Nr. 1515.) hilft sich damit, die Sechszehntel als kleine Noten zu stechen, während Mozart deutlich vollwerthige grosse Noten schreibt.

Nr. 3. Drittes Concert für die Violine. (Köch.-Verz. 216.)

Begl.: 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen (resp. 2 Flöten), 2 Hörner. *G* dur.

Vorlage: Autograph im Besitz der königlichen Bibliothek zu Berlin. Vgl. Nr. 1. Überschrift: Concerto di Violino, di Wolfgango Amadeo Mozart. Salisburgo li 12 di septembre 1775.

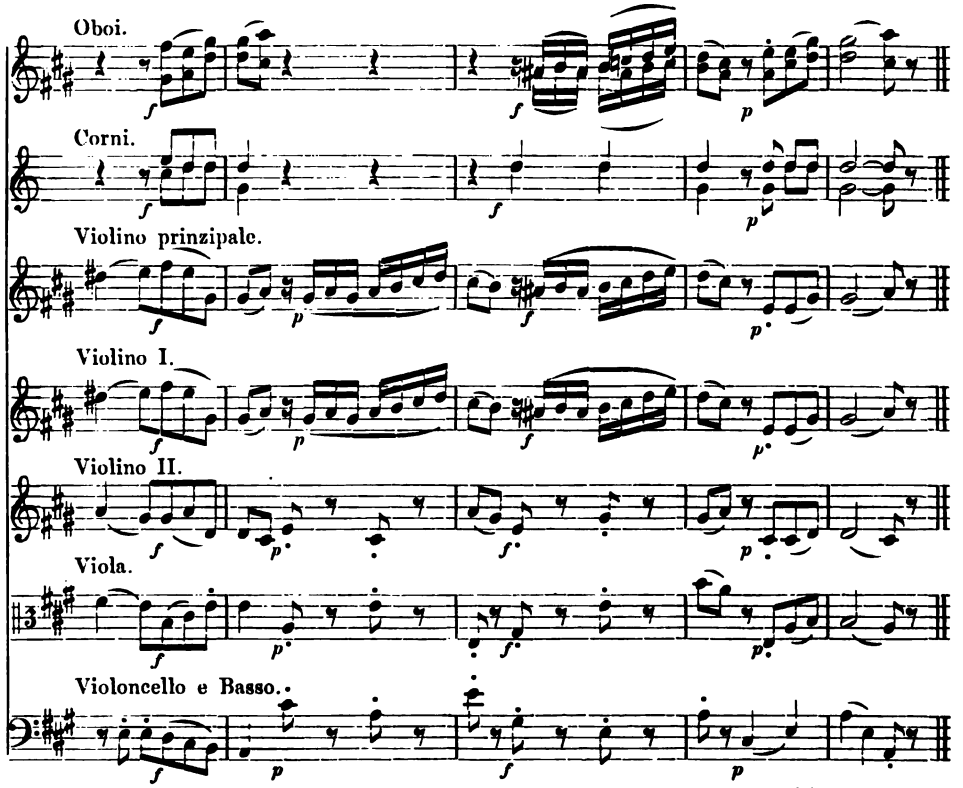
Bemerkungen: Seite 10, System 2, Takt 4 die erste Violine zur ersten Oboe beim zweiten Viertel befremdlich; genau so im Autograph. Statt der Oboen treten im Andante 2 Flöten ein, der zarteren in den Violinen durch Sordinen gedämpften Klangfarbe des ganzen Satzes entsprechend. Seite 20, System 2, Takt 2 hat der Bass die halbe Note *a* noch im *pizzicato; arco* steht erst nach der Fermate. Seite 28 vom zweiten System ab bis Seite 29 Takt 5 hat die Viola im Autograph freien Raum; jedenfalls ist *col basso* zu ergänzen. Auf Seite 29 und 30 drei Mal doppelte Lesarten für die Prinzipalstimme. Die auf dem laufenden System geschriebene einfachere und drei Mal wiederkehrende ist von Mozart nicht durchstrichen, die interessantere Umänderung dagegen jedes Mal auf einem darüber befindlichen leeren System hinzugefügt worden. Seite 33, System 2, Takt 4 und 5 scheint das Fehlen des Vorschlags in der Sologeige absichtlich zu sein; im zweiten Takt fehlt er ganz, im ersten ist das *d* wieder ausgewischt. Dagegen ist Seite 30, System 2, Takt 2 auf dem zweiten Viertel in der zweiten Oboe die Note *h* statt *d* wohl aus Flüchtigkeit hingeschrieben.

Nr. 4. Viertes Concert für die Violine. (Köch.-Verz. 218.)

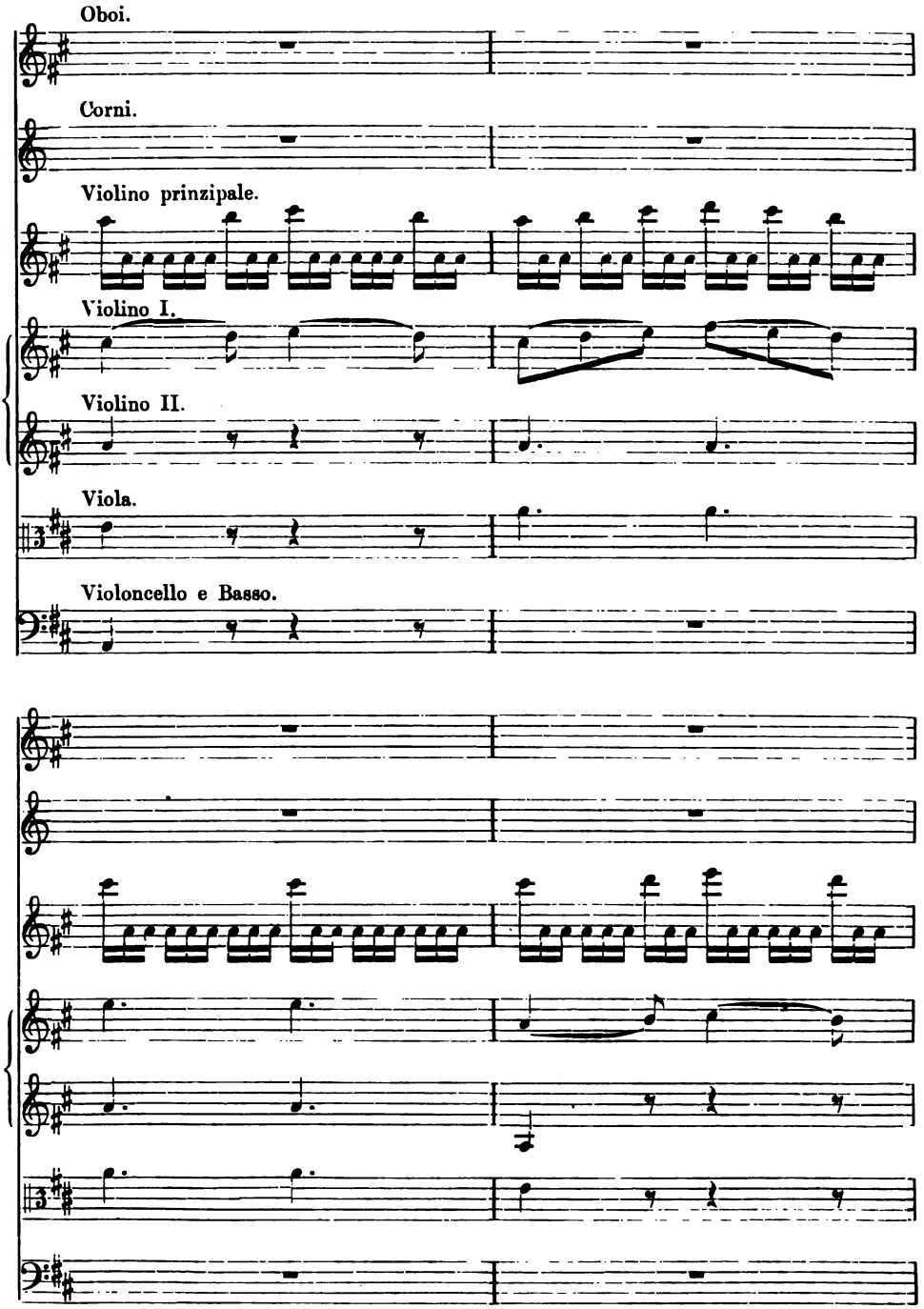
Begl.: 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner. *D*dur.

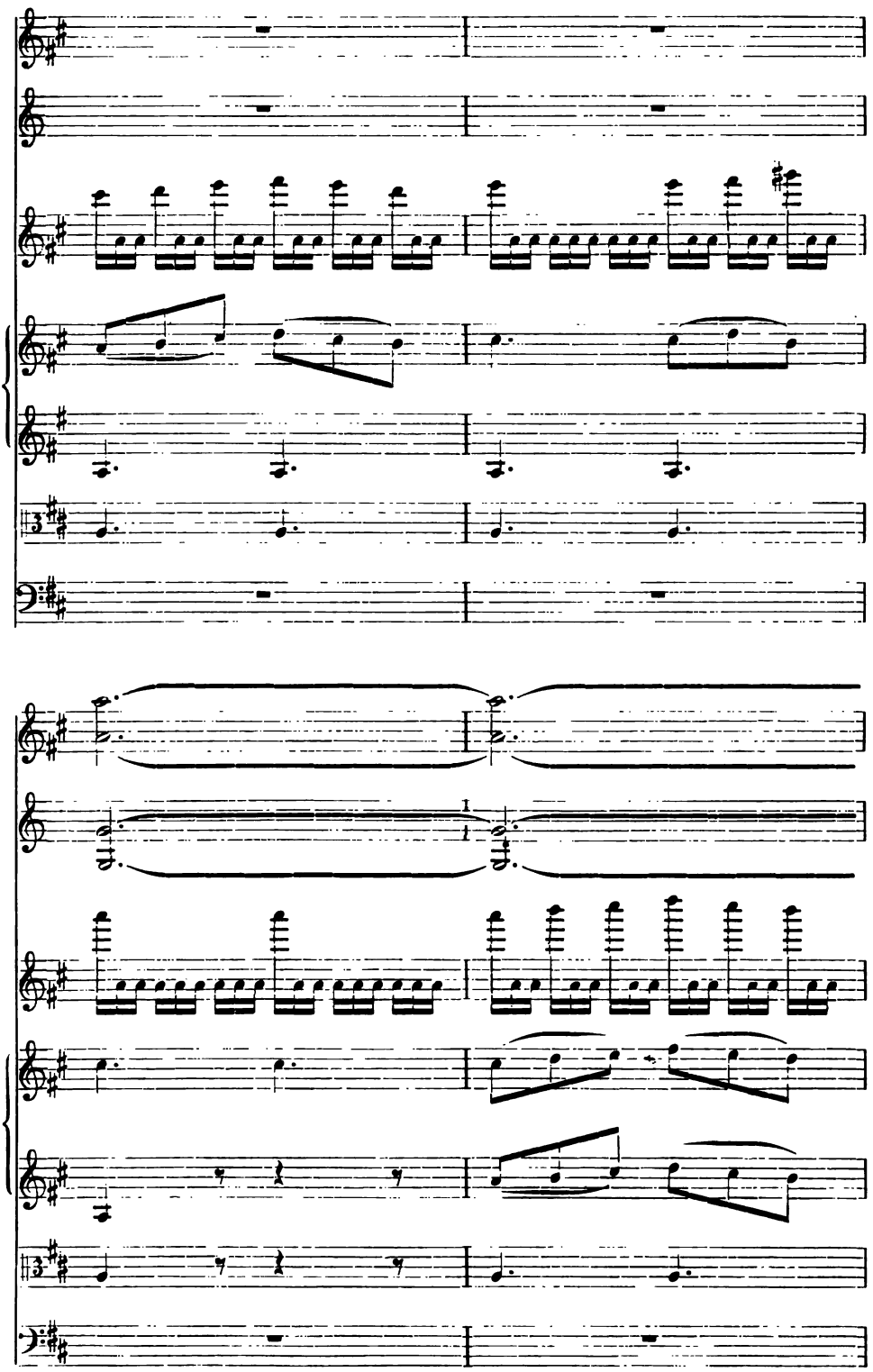
Vorlage: Autograph im Besitz der königlichen Bibliothek zu Berlin. Vgl. Nr. 1. Überschrift: Concerto per il Violino, del Sgr Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart nel Octobre 1775 à Salisburgo.

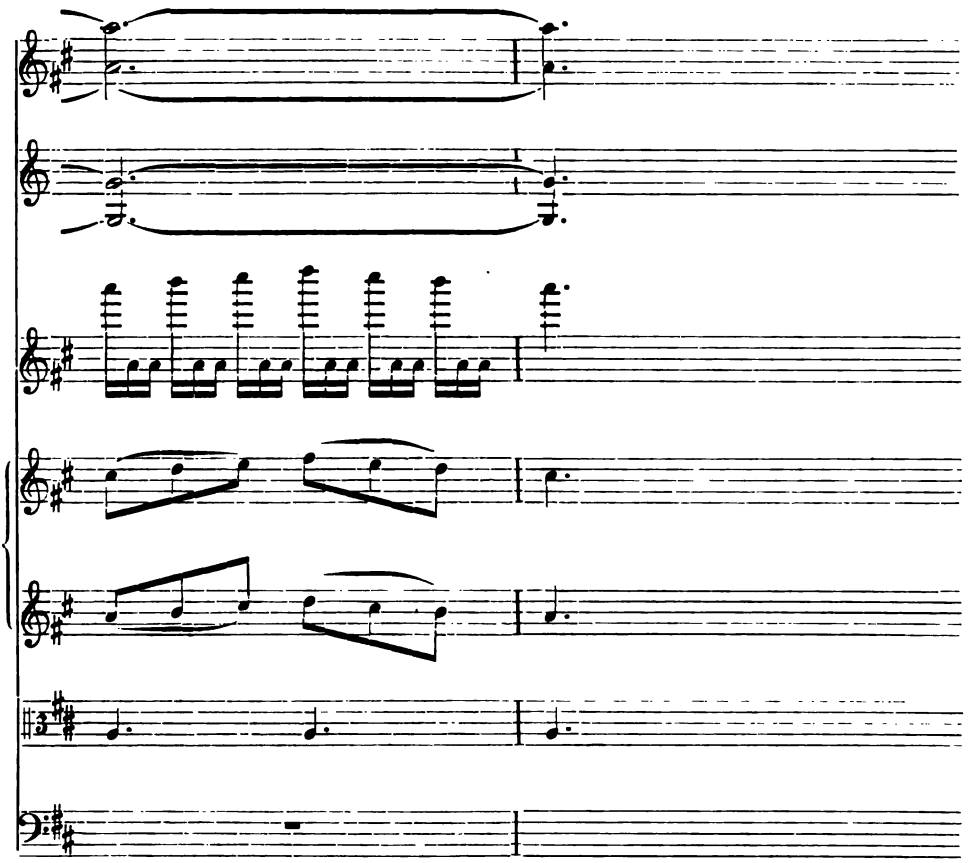
Bemerkungen: Der Schluss des Andante cantabile lautete von Seite 19, Takt 4 an ursprünglich folgendermassen:



Diese 5 Takte sind von Mozart durchstrichen und an ihrer Statt 10 neue hinzukomponirt, wie sie der laufende Text giebt. Im Rondeau findet sich abermals eine Stelle durchstrichen, und zwar im Anschluss an Seite 29, System 2, Takt 2 folgendermassen lautend:







Die Noten des letzten Akkordes sind jede besonders durchstrichen, so weit sie nicht zu den nun im Text folgenden mit einer Fermate versehenen zu verwenden waren. Dann folgt der Doppelstrich und das Andante grazioso beginnt in unzweideutigster Schrift mit dem hohen *d* als Achtelnote, der zwei Achtelpausen folgen; Alles genaú so, wie gestochen worden ist. Dennoch ist für dieses hohe *d* kaum eine Erklärung zu finden; auch als Schlussnote einer einzulegenden Cadenz aufgefasst, bleibt es höchst wunderlich, und wird wohl am besten ganz und gar ausser Acht gelassen.

Nr. 5. Fünftes Concert für die Violine. (Köch.-Verz. 219.)

Begl.: 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner. *A* dur.

Vorlage: Copie, die aus dem Nachlass von Otto Jahn in den Besitz der königlichen Bibliothek übergegangen. Das Autograph, das sich nach Köchel's Angabe im Besitz von F. A. Grassnick befand, war bei dessen Tode unter seinen Handschriften nicht zu finden.

Bemerkungen: Seite 17, System 2, Takt 2 hat die Copie als 5te Note in der ersten Violine *e*, das in *gis* geändert worden ist.

Nr. 6. Adagio für die Violine. (Köch.-Verz. 261.)

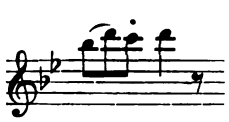
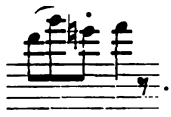
Begl.: 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Flöten, 2 Hörner. *E* dur.

Vorlage: Autograph im Besitz der königlichen Bibliothek zu Berlin. Überschrift: Adagio. Rechts: di Amadeo Wolfgango Mozart 1776.

Nr. 7. Rondo concertant für die Violine. (Köch.-Verz. 269.)

Begl.: 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner. *B* dur.

Vorlage: Autograph aus F. A. Grassnick's Nachlass in den Besitz der königlichen Bibliothek zu Berlin übergegangen. Überschrift: Rondeaux. Eine fremde Hand hat hinzugefügt: »Aus den 1770ger Jahren«. Das Stück ist in hellgrün gemusterten Pappband geheftet (Querformat); auf dem Titelblatt bemerkt Aloys Fuchs: »von H. Hofrath André in Offenbach für meine Autographensammlung erhalten im Jahr 1836«. Fuchs bezeichnet das Stück als »Letzter Satz eines Violin-Concerts in *B* dur«. Vgl. dagegen Köchel.

Bemerkung: Seite 9, System 2, letzter Takt in der Prinzipalstimme ist im Autograph nicht ganz deutlich. Einige korrigirende Striche, von fremder Hand hineingezogen, verbessern das ursprüngliche:  in:  . Dann ist Letzteres mit altem Rothstift — wohl von Leopold Mozart's Hand — in das darüber befindliche System eingetragen. Sollte die zweite Note, dem sonstigen Auftreten des Motivs entsprechend, vielleicht *f* statt *g* lauten, oder die Variante beabsichtigt sein?

Nr. 8. Rondo für die Violine. (Köch.-Verz. 373.)

Begl.: 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner. *C* dur.

Vorlage: Eine Köchel'sche Copie, die nach einer andern aus Otto Jahn's Sammlung hergestellt worden ist; diese letztere scheint wiederum aus André'schen Stimmen zusammengeschrieben zu sein, worauf zumal die Gemeinsamkeit der Vortragszeichen in der Prinzipalstimme hindeutet. Wie oben erwähnt, pflegt Mozart selbst sich hier aller Angaben zu enthalten. Das Autograph war nicht aufzutreiben. Vgl. Köchel.

Nr. 9. Concertone für zwei Violinen. (Köch.-Verz. 190.)

Begl.: 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten. *C* dur.

Vorlage: Autograph im Besitz des Herrn Aug. Cranz in Hamburg. Überschrift: Concertone di Wolfgango Amadeo Mozart. Die übrigen Angaben sind durchstrichen, nur »à Salisburgo« ist noch zu erkennen. Es steht mit Divertimento 203, 204, 250 in einem Heft als erstes Stück.

Bemerkung: Seite 26, Takt 5 ist in der ersten Violine wohl vergessen worden ein ♮ vor *h* hinzuzufügen.

Nr. 10. Concertante Symphonie für Violine und Viola.

(Köch.-Verz. 364.)

Begl.: 2 Violinen, 2 Violen, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner. *Es*dur.

Vorlagen: Ausser der André'schen Ausgabe eine Copie, die Köchel nach Ludwig Gall's Copie hat anfertigen lassen. Autograph unbekannt. Vgl. Köchel.

Bemerkungen: Seite 3, Takt 4 und 5 in den Hörnern nach André's Ausgabe. Die Copie hat das zweite Horn unisono mit dem ersten. Die André'sche Lesart verdient wohl, im Zusammenhang betrachtet, mit Rücksicht auf das Aufsteigen der Bässe von Takt 4 zu Takt 7, den Vorzug. Seite 4, System 2, Takt 5 bleibt es fraglich, ob in den Violinen *h* oder *b* zu lesen ist; es steht nirgends ein ♮, aber auch kein ♭, was Mozart nach seiner Schreibweise jedenfalls hinzugefügt haben würde, wenn er *b* hätte haben wollen. Seite 15, Takt 4 die zweite Viola nach der Copie; bei André pausirt sie. Seite 37, Takt 3 hat die erste Viola als erste Note in der Copie und in der André'schen Partitur *f*, was zur nächsten Note mit der ersten Violine eine Quintenfolge ergeben würde; die André'sche Stimme dagegen hat *as*, was in den Text aufgenommen ist. Die Copie hat ebendaselbst Takt 5, 6, 7 in den Soloinstrumenten nirgends einen Punkt nach dem ersten Achtel, und 32^{stel} statt der 64^{stel}. Seite 50, System 2, Takt 8 die zweite Oboe nach André. Die Copie hat mit denselben Noten den Rhythmus der ersten Oboe, was auf den ersten Blick natürlicher erscheint, aber vielleicht weniger fein gefühlt ist, als die André'sche Lesart.

Serie XII. Zweite Abtheilung.

Concerte für ein Blasinstrument mit Orchester.

Nr. 11. Concert für das Fagott. (Köch.-Verz. 191.)

Begl.: 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner. *B*dur.

Vorlage: Eine von Köchel nach Jahn's Copie genommene Abschrift, die wiederum offenbar nach der André'schen Stimmen-Ausgabe zusammengeschrieben ist. Autograph nicht zu erreichen. Vgl. Köchel.

Bemerkungen: Die Vorlage ist in Beziehung auf die Vorschläge anscheinend ungenau, da dieselben durchgehends so: 𝅘𝅥𝅯, d. h. als Sechszehntel notirt sind. Seite 1 Takt 5, Seite 3 Takt 5 und Seite 7 Takt 3 sind vom Herausgeber dafür Achtel gesetzt. Seite 14, System 2, Takt 4 hat die Vorlage im Solofagott so:

muss offenbar so heissen, wie es im Text geändert worden ist.

Nr. 12. Concert für Flöte und Harfe. (Köch.-Verz. 299.)

Begl.: 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner. *C* dur.

Vorlage: Autograph, aus dem Nachlass von F. A. Grassnick in den Besitz der königlichen Bibliothek zu Berlin übergegangen. Von fremder Hand steht auf der ersten Seite geschrieben: Concertante a la Harpe e Flauto, ebenso rührt die Angabe Paris 1778 nicht von Mozart her.

Nr. 13. Erstes Concert für die Flöte. (Köch.-Verz. 313.)

Begl.: 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen (resp. 2 Flöten), 2 Hörner. *G* dur.

Vorlage: Alte Ausgabe in Stimmen mit dem Titel: Concerto pour la Flute avec Accompagnement de l'Orchestre composé par W. A. Mozart. Pr. 1 Rthlr. 12 Sgr. à Leipsic chez Breitkopf & Härtel.

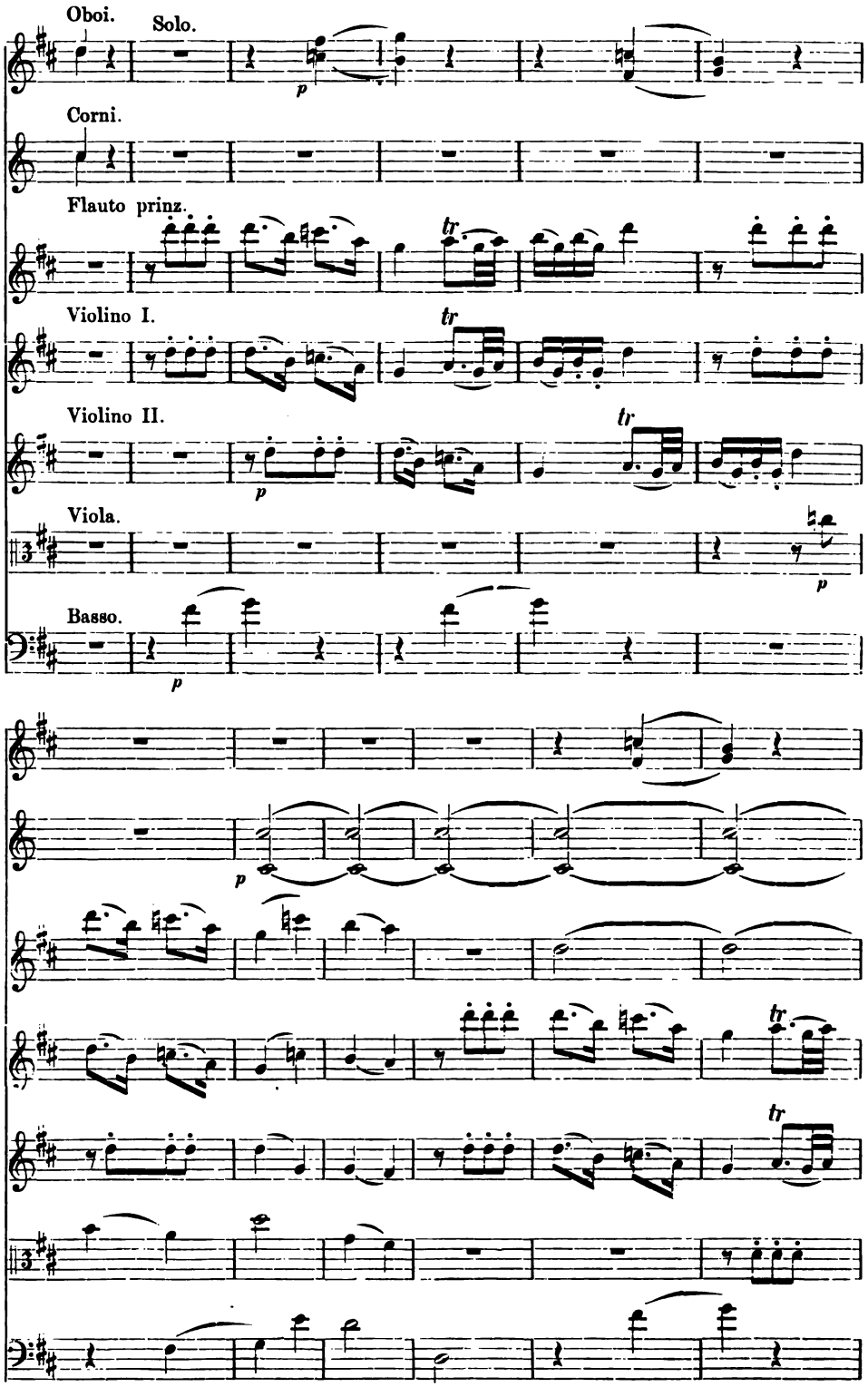
Bemerkungen: Die Prinzipalstimme hat während der Tutti wie gewöhnlich die Bemerkung col Viol. I. Dieser Angabe durch Ausführung in Noten zu entsprechen, war kaum thunlich, da der Umfang der beiden Instrumente sich nicht deckt, und eine praktische Bedeutung schon deshalb fast ausgeschlossen erscheint. Im Adagio non troppo 2 Flöten statt der Oboen zur Begleitung, wie im dritten Violinconcert. Seite 15, Takt 3 hat die Vorlage in der Prinzipalstimme . Es schien natürlicher, statt der 64^{stel} 32^{stel} zu setzen, als nach dem *fis* einen Punkt einzuschieben. Seite 24, System 2, Takt 3 und 5 soll die zweite Note in der Prinzipalstimme wohl *cis* statt *c* heissen. Eine ziemlich erhebliche Anzahl offenbarer Druckfehler bleibt unerwähnt.

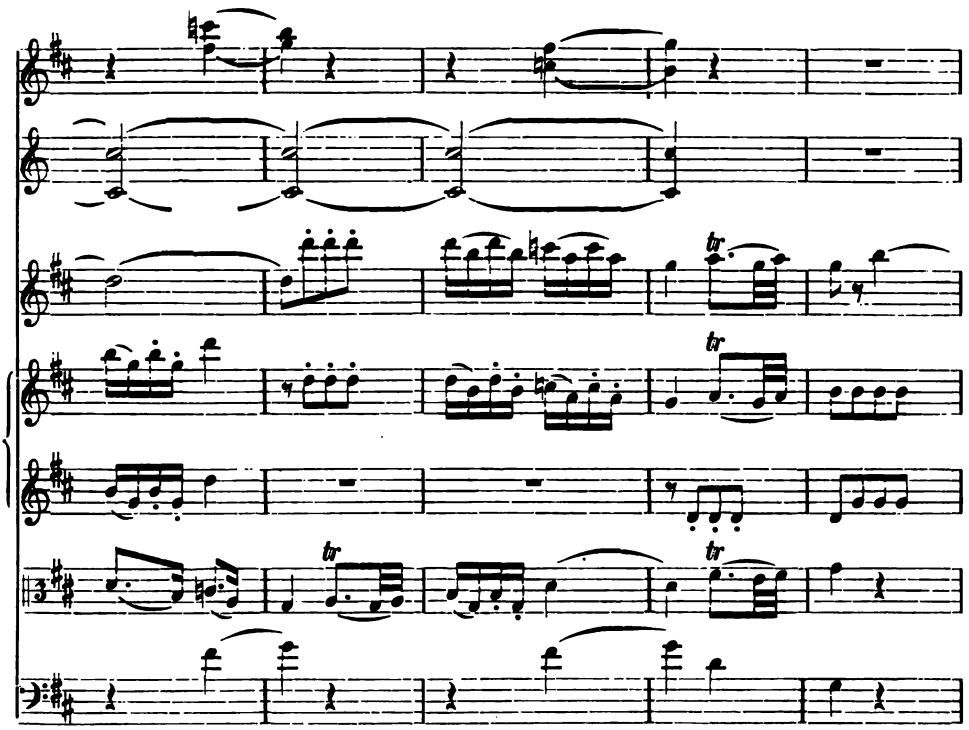
Nr. 14. Zweites Concert für die Flöte. (Köch.-Verz. 314.)

Begl.: 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner. *D* dur.

Vorlagen: Zwei Copien aus Köchel's und Otto Jahn's Nachlass; beide nach abschriftlichen Stimmen, die sich im Besitz des Wiener Mus. Ver. Archivs unter VIII. 1396 befinden.

Bemerkungen: Wegen der Prinzipalstimme in den Tutti's vgl. die vorige Nummer. Die genaue Bezeichnung der Solopartie mit Bögen und Punkten wird auf einen Flötisten zurückzuführen sein, der aus der Wiener Stimme spielte. — Seite 9, Takt 3 ist das Fehlen der Terz im Akkord auffällig; sollte die erste Violine *fis* haben müssen statt *d*? Seite 11, System 2, Takt 5 hat die zweite Oboe in beiden Copien 4 Mal *a*. Ähnliche offenbare Fehler finden sich in so grosser Anzahl durch das ganze Werk, dass es viel zu weit führen würde, sie einzeln aufzuführen. Die Übereinstimmung der beiden Abschriften aber in dieser Beziehung lässt einen Rückschluss machen auf die Qualität der alten Wiener Stimmen. Das schlagendste Beispiel für ihre sehr mangelhafte Beschaffenheit liefert eine längere Stelle auf Seite 22, System 2 und 3, die so vollständig corrumpirt ist, dass die durch die Copien überlieferte Lesart ohne gründliche Veränderung in den Text geradezu nicht aufzunehmen war. Diese Lesart lautete so:


Oboi.
Solo.
Corni.
Flauto prinz.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.
p
tr



Offenbar ist im Anfang ein Takt zu viel; die Prinzipalflöte darf nicht einen ganzen Takt pausiren, sondern muss jedenfalls sofort auf dem zweiten Achtel mit ihrem Motiv einsetzen (vgl. die ähnliche Stelle Seite 18). Wahrscheinlich entstand beim Durchspielen des Stückes in Folge dieses ersten Fehlers und aller Bemühung, sich mit ihm abzufinden, die Verwirrung, von der das hier eingefügte Partiturfragment Zeugniss giebt. Dass die Stelle unmöglich so von Mozart gemeint ist, wird Niemand bestreiten, und wird zum Überfluss dadurch bestätigt, dass die Wiener Stimmen, die Herr Johannes Brahms einzusehen die Güte hatte, allerwärts, ausgenommen in der Prinzipalflöte und in der ersten Violine, Korrekturen enthalten; namentlich hatten die Blasinstrumente nach jener Stelle ursprünglich 37 Takte Pausen, die aber in 38 geändert sind. Der Herausgeber hat versucht, unter Berücksichtigung dieser Umstände und der Stelle auf Seite 18, die wahrscheinliche Originalgestalt wieder herzustellen, wobei freilich immer die Frage offen bleibt, ob überall das Richtige getroffen ist.

Nr. 15. Andante für die Flöte. (Köch.-Verz. 315.)

Begl.: 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner. *C* dur.

Vorlage: Autograph im Besitz des Herrn C. A. André in Frankfurt am Main. Vgl. Köchel.

Nr. 16. Erstes Concert für das Horn. (Köch.-Verz. 412 und 514.)

Begl.: 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 2 Fagotte. *D* dur.

Vorlagen: Autograph im Besitz der königlichen Bibliothek zu Berlin. Dem ersten ausgeführten Allegro folgt ohne Einschiebung eines langsamen Satzes das

Rondo, hier nur in Gestalt eines flüchtigen Entwurfs. Mehrere Jahre später hat Mozart dies letztere Stück unter wesentlichen Abweichungen von der ursprünglichen Skizze vollendet. Die Originalhandschrift befand sich im Besitz der Frau Baronin Cavalcabò zu Gratz (vgl. Köchel 412 und 514), sie war aber dem Herausgeber nicht zugänglich. Als Vorlage diente hier eine Abschrift, die Köchel davon hat nehmen lassen, und eine Copie aus dem Besitz von Al. Fuchs.

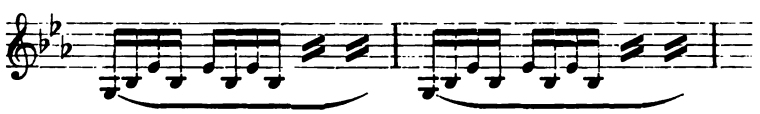
Bemerkungen: Die beiden Abschriften, die für das Rondo als Vorlage dienten, sind leider in hohem Grade ungenau. Wenn es auch möglich war, viele offenbare Fehler zu beseitigen, so bleibt doch eine Anzahl von Stellen übrig, an denen sich die Meinung des Komponisten nicht völlig unzweideutig ergiebt. Seite 11, System 2, Takt 4 ist auf dem fünften Achtel die Harmonie befremdlich, und die erste Oboe geht mit der Bratsche in Quinten; kurz vorher (System 1, Takt 6) möchte man in der ersten Oboe eher *a* als *fis* erwarten: irgendwie gefälscht erscheint ferner Seite 12, System 2 der letzte Takt. — Ob Mozart das Stück in der Form, in der es hier gegeben wird — auf den alten ersten Satz das später ausgeführte Rondo unmittelbar folgend — als ein Ganzes hat angesehen wissen wollen, möchte sehr fraglich erscheinen. Auch das Fehlen der Fagotte in der Begleitung des Rondo spricht dagegen. Immerhin blieb es am passendsten, die beiden Sätze äusserlich zu verbinden, da sie ursprünglich wenigstens als zusammengehörige Theile gedacht waren.

Nr. 17. Zweites Concert für das Horn. (Köch.-Verz. 417.)

Begl.: 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner. *Es*dur.

Vorlagen: Unvollständiges Autograph im Besitz der königlichen Bibliothek zu Berlin; vorhanden sind vom ersten Satz die ersten 176 Takte, die 4 Blätter füllen, und das ganze Rondo. Alles Übrige fehlt. Vgl. Köchel. Zur Vergleichung diente die alte Ausgabe in Stimmen, die bei J. André erschien unter dem Titel: Deuxième Concerto pour le Cor composé par W. A. Mozart. Oeuvre 105. A Offenbach s/m chez Jean André. Nr. 1590.

Bemerkungen: Seite 6, System 3, Takt 2 und 3 hat das Autograph in der zweiten Violine so:



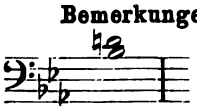
Sollte die Abbreviatur ungenau und die Stelle ebenso gemeint sein wie in den beiden Anfangstakten des Stückes? Im Zusammenhang betrachtet scheint es doch möglich, dass die Abweichung beabsichtigt ist: der Wiedereintritt des Thema wirkt ruhiger. Seite 9, System 3, Takt 6 soll die Bratsche möglicherweise Achtel haben statt der Sechszehntel (vgl. Seite 4, System 3, Takt 6). Die André'schen, vielfach fehlerhaften Stimmen, die hier die einzige Vorlage bilden, haben Sechszehntel.

Nr. 18. Drittes Concert für das Horn. (Köch.-Verz. 447.)

Begl.: 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Clarinetten, 2 Fagotte. *Es*dur.

Vorlage: Autograph im Besitz von Herrn C. A. André in Frankfurt am Main. Überschrift: Concerto per il Corno Solo. Vgl. Köchel.

Bemerkungen: Seite 4, System 1, Takt 5 hat das Autograph in den Fagotten so:



. Offenbar ein Schreibfehler Mozart's. Das ♮ hat vor *d* keinen

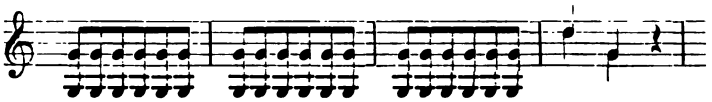
Sinn und *f* ist in jeder Hinsicht das Natürliche. Im Larghetto hat die Hornstimme im Autograph die Vorzeichnung von *F* dur; der heutigen Schreibweise gemäss ist dieselbe entfernt, und in jedem einzelnen Fall das ♮ vor der Note *h* hinzugefügt worden.

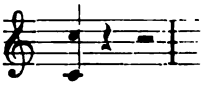
Nr. 19. Viertes Concert für das Horn. (Köch.-Verz. 495.)

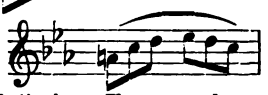
Begl.: 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner. *Es* dur.

Vorlagen: Bruchstücke des Autographs, Scherzes halber bunt durcheinander in blauer, rother, grüner, schwarzer Tinte geschrieben, nach Mozart's Foliirung Blatt 13, 14, 21 und 22 aus dem Besitz von Jul. André, Blatt 15 aus der Sammlung von Aloys Fuchs in C. A. André's Besitz übergegangen und Blatt 23 der königlichen Bibliothek zu Berlin gehörig. Diese sämmtlichen Blätter sind neuerdings in den Besitz des Herausgebers gelangt. Ausserdem die alte André'sche Stimmenausgabe: 3me Concerto pour le Cor accompagné de 2 Violons, Alto, Basse, deux Hautbois et deux Cors, composé par W. A. Mozart. Oeuvre 106. Prix f. 2. — à Offenbach $^{s}/_{m}$ chez J. André.

Bemerkungen: Von besonderem Werth war die Auffindung des handschriftlichen Blattes Nr. 15, das den verloren gegangenen Schluss des Andante enthält. In der André'schen Stimmenausgabe fehlen nämlich hier die letzten 12 Takte; mit Seite 12, System 3, Takt 6 bricht das Stück ab, und um abzuschliessen sind zwei Takte *B* dur hinzukomponirt. Das Mozart'sche Blatt beginnt schon mit System 2, Takt 7, und man könnte meinen, André habe, da ihm jenes Blatt gefehlt hat, die nächsten 8 Takte der voraufgehenden Parallelstelle (Seite 11) entsprechend ergänzt. Diese Annahme aber wird aus zwei Gründen hinfällig: erstlich fügt er von System 2, Takt 6 an in den begleitenden Hörnern Folgendes hinzu:



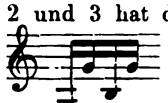
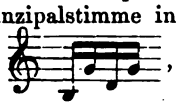
was voraussetzen lässt, dass er die ähnliche Stelle, mit der die fehlenden 12 Takte vor dem Schluss beginnen, und die sonst im ganzen Stück nicht vorkommt, gekannt habe; zweitens aber fehlt auf dem handschriftlichen Blatt 5 Takte lang (System 3, Takt 2—6 incl.) die Viola, ein Versehen Mozart's, das aus dem gleichzeitigen Operiren mit vier verschiedenen Tinten leicht erklärlich ist; dies hat André missverstanden, denn er lässt die Bratsche abweichend von der gleichen Stelle auf Seite 11 *col basso* gehen. Beweise genug, dass ein lediglich willkürliches Verfahren seinerseits vorliegt. — Viele Vortragsbezeichnungen, die die gedruckte Ausgabe enthält, und die als nicht Mozartisch zu erkennen waren, sind fortgelassen worden. Seite 5, System 2, Takt 1 die zweite Violine bei André *c*, ist als unmöglich in *as* geändert worden; Takt 8 soll die erste Violine wahrscheinlich statt der Achtelpause im Anfang die Note *b* haben; System 3, Takt 3 hat die zweite Violine die letzten vier Achtel bei André *as*, jedenfalls ein Versehen statt *c*. Auffällig ist Seite 6, System 1, Takt 3 das dritte Viertel in beiden Violinen im Vergleich zu den vorausgehenden und folgenden Takten. Seite 8, System 2, Takt 1 fehlt offenbar in den Oboen: , in den Hörnern:  , und der Bass, der bei André *g* hat, muss *es* haben. Sämmtliche gedruckte Stimmen freilich stehen damit im Widerspruch. Die 4 Takte: Seite 11, System 2, Takt 9 bis System 3, Takt 3 incl., sind in der André'schen Ausgabe wiederholt; das vorhandene handschriftliche Blatt hat diese Takte durch ein Wiederholungszeichen eingeklammert; die bei weitem dunklere Tinte, mit

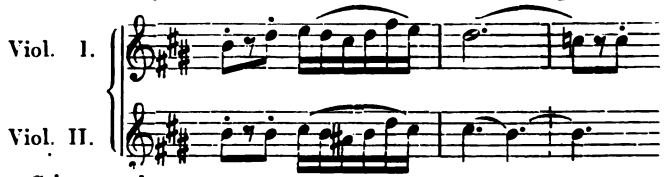
der dasselbe ausgeführt ist, beweist aber, dass es nicht von Mozart herrührt. Für das Rondo ist das Autograph von Seite 18 an bis zum Schluss vorhanden; es fehlt hier überall im siebenten Takt des Hauptthemas der Sechszehntelvorschlag, den André vor dem vierten Achtel stehen hat. Seite 15, System 2, Takt 3 hat die erste Violine bei André: . Die folgenden Takte machen es wahrscheinlich, dass statt dessen so:  stehen muss, obwohl der zweite Theil der Figur in der André'schen Fassung dem zweiten Takt des Hauptmotivs entspricht und weiterhin öfter Verwendung findet, vgl. Seite 17.

Nr. 20. Concert für die Clarinette. (Köch.-Verz. 622.)

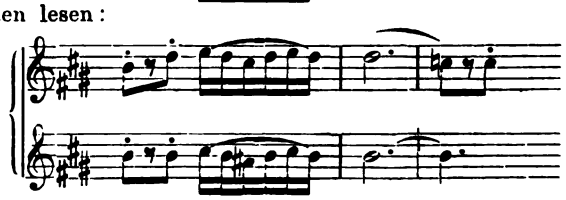
Begl.: 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Flöten, 2 Fagotte, 2 Hörner. *A* dur.

Vorlagen: Eine sehr nachlässige Abschrift aus Otto Jahn's Sammlung und die alte Härtel'sche Stimmenausgabe mit dem Titel: Concert pour Clarinette avec accompagnement de 2 Violons, 2 Flûtes, 2 Bassons, 2 Cors, Viola et Basse par W. A. Mozart. Prix 2 Rthlr. Chez Breitkopf & Härtel à Leipsic. Ausserdem der Entwurf desselben Concerts für Bassethorn in *G* dur in der Originalhandschrift; er giebt nur einen Theil des ersten Satzes.

Bemerkungen: Seite 2, System 2, Takt 1 müsste das sechste Sechszehntel in allen Instrumenten *g* statt *gis* lauten, wenn die Stelle mit der betreffenden im Entwurf für Bassethorn völlig übereinstimmen soll. Die Parallelstellen (Seite 9 u. s. w.) würden natürlich ebenfalls entsprechend zu ändern sein. Seite 26, System 2, Takt 2 und 3 hat die Prinzipalstimme in der Köchel'schen Vorlage in der Copie drei Mal  statt:  , welches letztere in Übereinstimmung mit der früheren Parallelstelle in *E* dur gestochen worden ist. Seite 32, System 2, Takt 1 haben die Vorlagen im Violoncell und Contrabass vor der dritten Note ein ♮, so dass sie *f* lauten würde statt *fis*; wohl in Folge eines Missverständnisses, das durch das nebenstehende ♮ vor *e* veranlasst ist. Seite 36, System 2, Takt 1 hat die Copie in der ersten Violine *a*, die Stimmen *h*, beide Lesarten kommen bei der häufigen Wiederkehr der Stelle in beiden Vorlagen abwechselnd vor, so dass daraus wenig Klarheit zu gewinnen ist. Doch ist *h* natürlicher, und entscheidend dafür erscheint die Harmonisirung von Seite 58, System 1, Takt 5. Seite 44, System 2, Takt 4 hat die zweite Violine die beiden letzten Sechszehntel *cis* nach der gedruckten Stimme; die Copie hat *a*. Seite 47, System 2, Takt 2 und 3 hat die Copie:



die gedruckten Stimmen lesen:



Serie XXIV.

Supplement. (Nr. 19—21.)

Nr. 19. Concert für die Violine. (Köch.-Verz. 268.)

Begl.: 2 Violinen, Viola, Bass, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner. *Es* dur.

Vorlage: Ausgabe in Stimmen von André. Concerto pour le Violon composé par W. A. Mozart. Oeuvre 76. Offenbach J. André. Nouvelle Edition. Autograph unbekannt.

Bemerkungen: Es unterliegt keinem Zweifel, dass dies Concert in der vorliegenden Gestalt nicht von Mozart komponirt sein kann. Wollte man der zahlreichen Ungeschicklichkeiten wegen, die es enthält, annehmen, es rühre aus der frühesten Knabenzeit des Komponisten her, so widerspräche dieser Möglichkeit der äussere Umstand, dass die Begleitung reicher gehalten ist, als bei sämmtlichen übrigen Concerten für Violine, und dass die technischen Schwierigkeiten, die hier dem Soloinstrument zugemuthet werden, bei weitem über das Mass hinausgehen, das jene anderen fünf innehalten. Aber Mozart hat überhaupt niemals Dinge komponirt, wie sie in diesem Stück vorkommen. Im Einzelnen und im Grossen wird der Einsichtige fast auf jeder Seite den Beweis für diese Behauptung finden. Um nur Einiges herauszugreifen, sei z. B. auf die Partie von Seite 15, System 2 bis Seite 18 hingewiesen; nicht nur dass Hässlichkeiten wie Seite 15, System 2, Takt 3, wo die Solovioline mit dem Bass zugleich auf dem Leitton beginnt, oder Seite 17, Takt 1 und 2, wo zur Verdoppelung des Leittons noch Oktavenfortschreitungen hinzutreten, bei Mozart völlig undenkbar sind: von der leeren Geschwätzigkeit, in der sich die ganze Stelle ergeht, findet sich in Mozart'schen Werken nirgends eine Spur, auch da nicht, wo die Absicht durchschimmert, dass dem Solisten Gelegenheit gegeben werden soll, seine technischen Künste zu zeigen. Man vergleiche ferner Stellen wie Seite 1, System 2, Takt 3 und 7 (die Führung der zweiten Violine), Seite 2, System 2, Takt 9 und 10 (die Ungelenkheit der Bewegung in Ober- und Unterstimmen), Seite 4, Takt 4 bis Schluss der Seite (die überflüssige Wiederholung der an sich nichtssagenden ersten 6 Takte), Seite 7, Takt 3 und 4 u. s. w., oder im Rondo Seite 34, System 1 (die steifen Eintritte des Orchesters mit der Harmonie auf dem Grundton), dann die Stelle Seite 35, System 2 und Seite 36, System 1, endlich wiederum die ganze Strecke in *c* moll von Seite 39, System 2 bis Seite 41 incl., die an Trostlosigkeit die ähnliche im ersten Satze fast noch überragt. Diese Liste könnte noch um viele Beispiele vermehrt werden, aber sie wird genügen, um die Unechtheit des Stückes im Ganzen ausser Frage zu stellen. Etwas Anderes ist es, ob man mit diesem Urtheil zugleich jeden Antheil Mozart's an einzelnen Abschnitten als ausgeschlossen bezeichnen will oder nicht. Der Herausgeber ist der Ansicht, dass man damit vielleicht zu weit gehen würde. Es scheint nicht unmöglich, dass irgend welches Mozart'sche Material hier von fremder Hand ungeschickt benutzt worden ist, dass z. B. skizzirte Entwürfe zu den Anfängen des ersten und letzten Satzes von Mozart's Hand vorhanden gewesen sind, zu denen die Instrumentirung ergänzt und der weitere Fortgang hinzukomponirt worden ist. Doch wird es über Vermuthungen in dieser Beziehung nicht hinauskommen, so lange es an entscheidenderen Beweismitteln fehlt. — Im Einzelnen die mannigfachen Unkorrektheiten der gedruckten Vorlage aufzuführen, lohnt hier kaum der Mühe. Höchstens wäre zu erwähnen, dass

es fraglich ist, ob man Seite 5, System 2, Takt 2 und 3 zur Ehre des Autors annehmen soll, dass Tenorschlüssel für die Ganze und die erste Viertelnote gemeint ist, oder ob auch dies auf Rechnung der allgemeinen Unbildung zu setzen ist, von der das Stück Zeugniss ablegt. Die Stelle wiederholt sich ebenso gegen den Schluss des ersten Satzes.

Nr. 20. Concert für die Oboe. (Köch.-Verz. 293.)

Begl.: 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner. *F* dur.

Vorlage: Autograph im Besitz des Herrn Adam Münchheimer in Warschau. Nur das erste Tutti des ersten Satzes und einige Takte vom Solo sind vorhanden.

Bemerkung: Die Fagotte sollen wahrscheinlich von Seite 2, Takt 3 bis Takt 8 incl. Pausen haben. Im Autograph steht kurz zuvor *col basso* und keine Pausenzeichen in den bezeichneten Takten; aber die Vorschrift *col basso* wird Seite 2, Takt 9 erneuert.

Nr. 21. Concert-Rondo für das Horn. (Köch.-Verz. 371.)

Begl.: 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner. *Es* dur.

Vorlage: Eine Abschrift aus Köchel's Nachlass. Das Autograph selbst, nach Köchel im Besitz von Aug. André in Offenbach, das den vollständigen Entwurf der Partitur, die Instrumentirung aber nur stellenweise angedeutet enthält, war nicht zu erlangen.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

GESAMMTAUSGABEN

der Werke von

BACH — BEETHOVEN — BUXTEHUDE — CHOPIN — GLUCK — GRÉTRY — MENDELSSOHN — MOZART — PALESTRINA — PURCELL — SCHUMANN — WAGNER.

Giovanni Pierluigi da Palestrina's Werke. 1514—94. Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe (Partitur), herausgegeben von Th. de Witt, J. N. Rauch, Fr. Espagne, Fr. Commer, F. X. Haberl. Bisher erschienen 14 Bände, gross Folio à ℳ 10. —. Subskriptionspreis, à ℳ 15. —. einzeln.
Auf 30 Bände berechnet, jährlich erscheinen 2 Bände.

Dietrich Buxtehude's Orgelkompositionen. 1637—1707. Kritisch revidirte Gesammtausgabe (Partitur), herausgegeben von Philipp Spitta. Vollständig in 2 Bänden. Folio à ℳ 18. —. Einzelausgabe in 12 Heften à ℳ 2. 75. bis ℳ 4. 75.

Henry Purcell's Werke. 1658—95. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe (Partitur), herausgegeben von der Purcell-Gesellschaft in London. Gross Folio. Jährliche Subskription. ℳ 21. —. I. Jahrgang: Das Yorkshire-Fest — Timon von Athen.

Johann Sebastian Bach's Werke. 1685—1750. Ausgabe der Bach-Gesellschaft (Partitur). Bisher erschienen 29 Jahrgänge, Folio à ℳ 15. —. Subskriptionspreis, à ℳ 30. —. einzeln.

Christoph Willibald Ritter von Gluck's Haupt-Opern. 1714—1787. Kritisch durchgesehene Ausgabe (Partitur), herausgegeben von F. Pelletan, B. Damcke, C. Saint-Saëns. Bisher erschienen: Alceste, Iphigenia in Aulis, Iphigenia in Tauris. Royal-Format à Band ℳ 72. —. In Vorbereitung: Armida, Orpheus.

André Ernest Modeste Grétry's Werke. 1741—1813. Kritisch durchgesehene Ausgabe (Partitur mit unterlegtem Klavierauszug), herausgegeben von der Kommission für Veröffentlichung von Werken der alten belgischen Musiker. Gross Folio. Subskriptionspreis 12 ℳ für den Band. — In Vorbereitung: Richard Löwenherz.

Wolfgang Amadeus Mozart's Werke. 1756—1791. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe (Partitur), herausgegeben von J. Brahms, F. Espagne, J. Joachim, L. v. Köchel, G. Nottebohm, C. Reinecke, J. Rietz, E. Rudorff, Ph. Spitta, P. Graf Waldersee, Fr. Wüllner. 24 Serien inkl. Supplementband. Folio. Preis ℳ 1000. —.

Ludwig van Beethoven's Werke. 1770—1827. Vollständige kritisch durchgesehene Ausgabe (Partitur und Stimmen), herausgegeben von S. Bagge, F. David, F. Espagne, G. Nottebohm, C. Reinecke, E. F. Richter, J. Rietz. Vollständig in 21 Serien. Folio. Partitur Preis ℳ 599. 40. — Stimmen ℳ 521. 40.

Felix Mendelssohn Bartholdy's Werke. 1809—1847. Kritisch revidirte Gesammtausgabe von Julius Rietz. Vollständig in 19 Serien. Folio. Partitur Preis ℳ 445. 70. Stimmen Preis ℳ 446. 65. Klavierauszüge ℳ 113. 70.

Friedrich Chopin's Werke. 1809—1849. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe, herausgegeben von W. Bargiel, J. Brahms, A. Franchomme, F. Liszt, C. Reinecke, E. Rudorff. Vollständig in 14 Bänden Folio. Original-Pianofortewerke Preis ℳ 52. 20. Kammermusik. Orchesterpartitur Preis ℳ 33. 30. Orchesterstimmen Preis ℳ 32. 45. Nachlass Preis ℳ 9. 30.

Robert Schumann's Werke. 1810—1856. Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe, herausgegeben von Clara Schumann. Partitur, Stimmen, Klavierauszüge. 13 Serien, Folio. Preis für den Bogen in der Serienausgabe 30 ₰, in der Einzelausgabe 50 ₰. Bisher erschienen 11 Lieferungen ℳ 92. 40.

Richard Wagner's musikalisch-dramatische Werke. 1813—1883. Ausgaben der Originalverleger. Folio, in gleichmässigen Einbänden. Klavierauszüge zu zwei Händen, 10 Bände ℳ 188. 75. Klavierauszüge zu vier Händen, 10 Bände ℳ 230. 25. Klavierauszüge mit Text 11 Bände ℳ 302. 50.

Original-Einbände für jeden Band ℳ 2. — .